



VERA OBRADOVIĆ LJUBINKOVIĆ

**KOREODRAMA U SRBIJI  
U 20. I 21. VEKU:  
RODNA PERSPEKTIVA**



ZAVOD ZA  
RAVNOPRAVNOST  
POLOVA

dr Vera Obradović Ljubinković

**Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva**

dr Vera Obradović Ljubinković  
**Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva**

Edicija: Savremeno stvaralaštvo žena „Milena Pavlović Barili“

Izdavač: Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova

Za izdavača: Diana Milović

Recenzije: prof. dr Svenka Savić, prof. Ljiljana Mišić, prof. dr Svetozar Rapajić

Lektura i korektura: Nina Popov

Prelom: Mirjana Isakov

Dizajn korica: Vladimir Ljubinković i Marija Ljubinković

Štampa: Sajnos doo, Novi Sad

Tiraž: 500 primeraka

Novi Sad, 2016.



**ZAVOD ZA  
RAVNOPRAVNOST  
POLOVA**

Sredstva za objavljinje knjige obezbeđena su u budžetu AP Vojvodine

CIP - Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792.8.027.5:929(497.11)"19/20"

**ОБРАДОВИЋ-ЉУБИНКОВИЋ, Вера**

Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku : rodna perspektiva / Vera Obradović Ljubinković. - Novi Sad : Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova, 2016 (Novi Sad : Sajnos doo). - 201 str. : ilustr. ; 23 cm. - (Edicija Savremeno stvaralaštvo žena)

Tiraž 500. - Bibliografija.

ISBN 978-86-86259-26-4

a) Koreografskiње - Србија - 20-21. в.

COBISS.SR-ID [309714183](#)

Zabranjeno preštampavanje i fotokopiranje. Sva prava zadržava izdavač i autorka

dr Vera Obradović Ljubinković

# KOREODRAMA U SRBIJI U 20. I 21. VEKU: RODNA PERSPEKTIVA

Novi Sad, 2016.



## Sadržaj

Zahvalnica	6
1.0. UVOD	7
1.1 Koreodrama – rođenje pojma plesane drame	9
1.2. Stvarateljke koreodrame u Srbiji	13
4.1. Maga Magazinović (1882-1968)	14
4.2. Smiljana Mandukić (1908-1992)	29
4.3. Odraz nemačkih uticaja na Magu Magazinović (1882-1968) i Smiljanu Mandukić (1908-1992)	53
4.4. Nada Kokotović (1944)	63
4.5. Sonja Vukićević (1951)	76
4.6. Komparativna analiza koreografinja koreodrame u Srbiji	97
4.6.1. Odnos prema braku i porodici	97
4.6.2. Odnos prema telu	99
4.6.3. Odnos prema koreodrami	109
4.6.4. Način rada i stvaranja koreografija	113
4.6.5. Prosvjetiteljske ideje, putevi samoobrazovanja i doživotnog obrazovanja	115
4.6.6. Sledbenice moderne igre u Srbiji	118
5.0. DISKUSIJA ILI RAZMATRANJE FENOMENA KOREODRAME	126
6.0. ZAKLJUČAK	130
7.0. LITERATURA:	134
8.0. DODACI	151
8.1. BIOGRAMI	151
8.1.1. Maga Magazinović (1882, Užice – 1968, Beograd)	151

8.1.2. Smiljana Mandukić (1908, Beč – 1992, Beograd)	158
8.1.3. Nada Kokotović (1944, Zagreb)	173
8.1.4. Sonja Vukićević (1951, Valjevo)	183
8.3. Smiljana Mandukić u časopisu – <i>Der Tanz</i>	196
8.4. Učenice i učenici Smiljane Mandukić (period nakon II svetskog rata)	197
8.7. Plakat za 18. Bitel	200
8.8. Biografija autorke	201

## Zahvalnica

Zahvaljujem se Svetozaru Rapajiću, na podršci u izradi ove teme; Milici Zajcev za uvid u arhivsku građu Smiljane Mandukić; učenici i sledbenici Dubravki Maletić, na podacima iz vlastite arhive; Sonji Vukićević na nesebičnoj pomoći u svrstavanju podataka i uvidu u umetničku dokumentaciju; Ljiljani Mišić na podršci i savetima; Nenadu Ljubinkoviću, mom „drugom ocu“, od koga sam se godinama učila kako da razmišljam na papiru; Nadi Kokotović na podacima i autorizaciji biograma; Dubravki Vitorović na literaturi; Nadeždi Mosusovoj za baletsku literaturu; bivšoj učenici Smiljane Mandukić Tatjani Šehić; Dragani Popović i Mirjani Vučković na informacijama o Magi Magazinović.

Zahvaljujem Pozorišnom muzeju iz Beograda, Arhivu Srpskog narodnog pozorišta i Mirjani Brković u Univerzitetskoj biblioteci Univerziteta u Novom Sadu na dokumentaciji i literaturi, Juditi Plankos na osnovnim podacima o koreodramama Nade Kokotović u Subotici. Zahvaljujem se Zavodu za ravnopravnost polova u Novom Sadu, kao i članicama Saveta: Danici Todorov, Veri Kopić i dr Dubravki Valić Nedeljković.

Ovo je deo doktorske disertacije odbranjene na ACIMSI Centru za rodne studije Univerziteta u Novom Sadu 4. juna 2016. godine pred komisijom kojoj izražavam veliku zahvalnost: dr Gordana (Daša) Duhaček, redovna profesorka (predsednica komisije), dr Svenka Savić, profesorka emeritus (mentorka), Svetozar Rapajić, profesor emeritus i dr Vladislava Gordić Petković, redovna profesorka.

Posebna zahvalnost mentorki Svenki Savić na rukovođenju, entuzijazmu i upornosti da ovaj rad završimo.



## 1.0. UVOD

### 1.1. Koreodrama – rođenje pojma plesane drame

Pojam koreodrame je veoma širok i više značan, pa su time i mnoge nejasnoće vezane za njega. Koreodramska igra jeste univerzalni, društveno-pozorišni, odnosno estetski, antropološki, sociološki, pa i psihološki fenomen. Izražava se manje verbalnim, a više neverbalnim jezikom, ekspresijom lica i tela istovremeno tj. govorom, pevanjem, ali prvenstveno pokretom, igrom, pantomimom<sup>1</sup> i mimom.

Koreodrama je, kao jednu od bitnih novina igre, uvela korišćenje običnih, svakodnevnih pokreta dajući im estetski kvalitet. U hodу kroz vreme iskazala je svu svoju nepokolebljivu trajnost i postojanost, prvobitno u svom praobliku ishodeći iz rituala (koji se takođe služio svakodnevним gestama). Opstajala je kao sastavni deo opera, potom kao zasebna pozorišna, samosvojna umetnička forma. Trpela je izvesne strukturalne izmene, ali trajala je i traje kao verni čovekov saveznik u razumevanju sveta i samog sebe. Pretrpljene neizbežne modifikacije koreodramskog oblika stvaralaštva i izražavanja (kroz različite istorijske periode) bile su, kao i u svemu drugom, posledica preplitanja i uzajamnog delovanja različitih stvari - kolektivno nesvesnog, opštevladajućeg duha vremena, društvenih promena i interesa. Praćenjem samog fenomena uviđa se da je sledila jasniju liniju. Neretko, pripisivano joj je, mada svakako ne i sa istorijskom tačnošću, da je „svojina“ italijanske renesansne igračke scene, da je „rođena“ od „oca“ italijanskog porekla, koreografa i muzičara Salvatore Vigana<sup>2</sup> (Salvatore Viganò, 25.mart 1769 - 10.avgust 1821). Koreodrama, kao tačno određeni termin koji definiše izvesnu formu igrane, tj. plesane drame pojavljuje se 1838. godine, a prvi put ga je upotrebio Karlo Ritorni (Carlo Ritorni, 1786-1860), biograf Salvatore Vigana. Koreodramom se smatra osobeni žanr koji je tada bio poznat kao balet akcije (*ballet d' action*) i koji čini njegov unapredjeni nastavak. U francuskoj stručnoj literaturi se navodi da je Karlo Ritorni novim pojmom opisao Andžolinijev (Gaspero Angiolini, 1731-

---

<sup>1</sup> Pantomime su igre mitološke sadržine, dok se mime služe radnjama iz svakodnevnog života i tretirane su kao niži oblik spektakla u Cezarovo vreme. (Allberti 1974, 33.)

<sup>2</sup> Videti: Greskovic, R. 1998. *Ballet 101: A complete Guide to Learning and Loving the Ballet*, New York: Hyperion.

1803) i Noverov (Jean Georges Novere, 1727-1810) *ballet d'action* prevaziđenim, kao i koreografske kompozicije zasnovane isključivo na igrackoj virtuoznosti. U razmatranju koreodrame, njenog italijanskog porekla, kao i njenih prethodnih oblika pojavljivanja ne sme se prenebregnuti ni „italijanska narodna komedija“ tzv. komedija del arte (*commedia dell' arte*), koja je svoj procvat doživljavala u periodu između 16. i 17. veka, kao poseban oblik pozorišne zabave, ali koja je pri-padala narodnoj kulturi, folkloru, čak svečanostima koje su imale dodira sa obredima plodnosti, a u čijim likovima će se nazirati i demonsko poreklo. (Molinari 1972, 33.) Pokret, često gimnastički, muzika, maske, gluma, pantomima, improvizacija i neverbalno izražavanje su glavne odlike komedije del' arte. Koreodrama ne odbacuje već u sebe uključuje i elemente humornog gesta. Iz svega toga se uočava nesumnjiva bliskost dva fenomena: komedije del' arte i koreodrame. S druge strane, balet akcije (*ballet d'action*) koji je nazivan još i balet-pantomima, čiji su predstavnici bili Andđolini i Nover, doneo je ekspresivnost mimike lica i tela, pokreti i koraci igrača su opisivali radnju i scenske karaktere (Craine i dr. 2000, 41.). Balet akcije takođe predstavlja svojevrsni oblik koreodramskog pozorišta, odnosno anticipira pojavu koreodrame u Viganovom smislu scenskog koreografskog izraza. Čitav vek kasnije, čuveni kompozitor Igor Stravinski, izražavao se kao veliki pristalica koreodrame, vizionarski smatrajući kako ona treba da zameni savremeni balet. (Press D. 2006, 118.)

Koreodrama je semiotička scenska praksa, trajno prisutna kroz dugotrajnu istoriju igre; služi se glumom, plesom, pantomimom i muzikom, a paradigmatski se uspostavlja u razvoju nemačkog plesnog pozorišta 20. veka. Sinonimi koreodrame jesu: teatar pokreta, fizički teatar, plesno pozorište, plesna drama. Davno postavljena Noverova tvrdnja da balet ne sme da se *pleše radi plesa* već da balet mora *da obuhvata elemente drame* i da *balet predstavlja kontinuitet radnji* (Nover 2011, 16-22.) svoje ispunjenje i tačnost dokazala je razvojem koreodramskog pozorišta, kako u svetu tako i na našim prostorima. Koliko god da se moderna igra razvijala kao opozit klasičnoj baletskoj igri, čak katkad i kroz neku vrstu snažnog međusobnog konflikta – danas svedočimo njihovom kreativnom spoju. U njihovom ostvarenom ujedinjenju uočava se sve jasnija dihotomna tendencija tj. podjelenost plesne umetnosti našeg vremena na dve strane:

1. U težnji ka antinarativnoj apstraktnoj igri, sa klasičnom i modernom igračkom tehnikom.

2. U težnji ka igri koja udružuje i podrazumeva sredstva dramskog teatra, odnosno koreodramsko stvaralaštvo, koje takođe prihvata obe utvrđene plesne tehnike i prakse

Ista dihotomna podeljenost odlikuje i ritualnu igru, tj. ona se prostire između:

1. figurativnog, pantomimskog i
2. nefigurativnog, apstraktnog izvođenja.

U ritualnoj igri, koja se po svojoj prirodi odlikuje kontemplacijom sa višim sferama, da li će više pripadati prvom ili drugom načinu izvođenja u zavisnosti je od tipa kulta. Međutim, često su prisutna oba aspekta – figurativni i nefigurativni tokom jednog istog izvođenja. (Antonijević, 1990.) U početku, koreodrama je, sa svim svojim konstitutivnim elementima, egzistirala spontano, u okrilju ritualne igre i kao deo ritualnog života zajednice. Fenomen koreodrame ima dugu istoriju, a to znači da njen početak ne treba beležiti tek od pojave i stvaralaštva Salvatore Vigana. Na primer, povratkom u antičko vreme njenu egzistenciju i prauzroke mogli bi da potražimo u obliku i okvirima dionisijske tetralogije, odnosno antičke tragedije i satirske drame. Pionirke moderne igre 20. veka, poput Isidore Dankan (Isadora Duncan, 1877-1827) i Marte Grem (Martha Graham, 1894-1991), upravo putem evokacije antičke drame istraživale su nov pravac u igri. Kod nas su njihovim smerom nastavile Maga Magazinović (1882-1968) i Smiljana Mandukić (1908-1992).

Ritualna igra nije niti iscrpljena, niti „malaksala“, niti udaljena od urbanog načina življenja, a nije postala ni odsutna iz visoko tehnologizovanog sveta. Egzistencija ritualne igre i potreba za njom, kojom telo i duh dolaze u poseban sklad, uočljiva je i danas, samo joj se dogodila svojevrsna androgina „mimikrija“ u scenскоj reprezentaciji tela. Pokret, gest, telesni izraz i delovanje, u savremenom plesnom pozorištu, su postali potpuno i neizbežno androgini. Odnosno, čini se da je izvršena osobena metamorfoza ritualnog teatra u koreodramski oblik izvođenja. Ritualna igra, koja se transponovala u koreodramsku, i dalje ostvaruje svoje prisustvo. Zapravo, konstitutivni elementi ritualne igre kombinuju se na nov način, u novom duhu i dobu. Međutim, koreodrama danas ne predstavlja scensku rekonstrukciju ritualne igre, već na izvestan način sublimaciju rituala, ona je nesvesno usvojeni ovovremeni ritualni obrazac za plesno pozorište hi-tech savremenog sveta. Koreodrama ne dovodi do transnog stanja svoje učesnice i učesnike, ali kondicionira subjekta u ritualnom ponašanju, udružuje ih u univerzalnosti učestvovanja, jezika gesta i „somatizuje“ prisutne putem pokrenutih kinestetičkih doživljaja. Dakle, genealogija koreodrame vodi nas od početka istorije igre do našeg

vremena, dokazujući njeno aktivno, manje ili više učestalo prisustvo, samo pod različitim imenskim odrednicama. U početku je nazivana baletom akcije. Docnije, pojava značajnih stvaralaca i reformatora poput Vigana, Novera i Fokina (Михаил Михайлович Фокин, 1880-1942) čini će svojevrsni kontinuum na liniji razvoja koreodrame, koji će voditi sve dalje do nemačkog plesnog ekspresionizma - Ausdruckstanz-a, odnosno Tanztheater-a i njegovih autorki i autora. Plesni teatar (Tanztheater), koji bi mogao da se svrsta u nazuži koreodramski pojam, ulazi u upotrebu 1920. godine od strane Rudolfa Labana (Rudolf von Laban, 1879-1958) i Kurta Josa (Kurt Jooss, 1901-1979). Savremeno koreodramsko pozorište se iskristalislalo razvojem ekspresionizma u plesu. Dakle, koreodramu bi trebalo posmatrati kao fenomen koji vrhuni u nemačkom plesnom teatru 20. veka, gde stiče potpunu afirmaciju i postaje osobeni model, koji se prenosi i u našu sredinu.

Smatram da se nastanak koreodrame, u stručnoj literaturi, pogrešno veziva za koreografsko delovanje Salvatore Vigana. Fenomen koreodrame ima daleko složeniju istoriju i duže trajanje od pomenutog italijanskog perioda, iako je Salvatore Vigano bio zvanično proglašen za „oca“, utemeljitelja koreodrame. Njegovo delovanje je samo u terminološkom smislu imenovalo koreodramu kao pravac, ali bilo bi naučno neprecizno reći da je Vigano njen isključivi, neprikosnoveni tvorac i da je jedino on performativno definiše u njenom rađanju. Viganov rad je bio tek jedna od razvojnih platformi i paradigmi složenog pozorišnog fenomena koreodrame. Nemački ekspresivni ples, Ausdruckstanz, nosio je obeležja dominantnih teoretskih, filozofskih, psihanalitičkih promišljanja svog vremena. Afirmisao je Nićeovu ideju jedinstva duha i tela, kao i modernistkinje u plesu, poput Doris Hamfri, koje su pronalazile oslonac u Nićeovoj misli. Ausdruckstanz je, takođe, afirmisao psihanalitičko otkriće povezanosti nesvesnog dela ličnosti i pokreta. Odnosno, koliko se sadržaji iz nesvesnog reflektuju na telo i njegove kretnje. Verbalnost svojstvena dramskom pozorištu u koreodrami doživljava osobenu transformaciju, sublimaciju reči koje se transponuju u pokret, koji postaje nov oblik teksta i forma scenski razgovetnog jezika. Otuda, koreodramski pozorišni pravac u današnjem pozorišnom stvaralaštvu biva globalno prihvaćen i postaje sve dominantniji. Egzistira kao globalni jezik igre koji je proizveo raznorodne elokvencije igrajućeg tela i bića. Kao osobeno sinkretičko pozorište postaje instrument vlastite spoznaje i čitanja sveta. Jer, koreodramom se, tokom samog procesa rada, događa svojevrsni upliv u ono što skrivaju svakodnevne maske stečene socijalizacijom. Ona razgoličuje, delujući kao samorazotkrivanje i poniranje izvođača u sebe. Dakle, ona nosi i značajnu psihološku komponentu. Da bi bila aktivno realizovana

na sceni, mora da uključuje sve fizičke, duhovne i duševne potencijale izvođača. Svojim magičnim prizvukom provokira igrača-glumca da je izvodi iz potpunog prepuštanja i predavanja sebe tom činu, a to se ogleda i u stvaralaštvu domaćih umetnica koje uzimam u dalju analizu. Jer, koreodramска игра nije zasnovана samo na igri veštine baziranoj na plesnim tehnikama, već na igri koja potiče iz zanosa, improvizacije, intuicije, prepuštanja sebe: fizički i psihički. Očigledno je da se izgrađuje na ehu rituala. Današnja ritualnost igre svedena je na vlastiti echo, ali i na androginston izgleda i ponašanja plesača. Savremeni učesnici koreodramskog teatra najčešće raspolažu tehnikom klasične i moderne igre, imaju izuzetno razvijenu disciplinu tela i izvođačku formu, dok s druge strane intuitivno poniru u vlastito ja, tragajući po njemu i otkrivajući ga. Ta esencijalna supstanca moderne igre preneta je u koreodramski postupak. Nov je odnos između igračica, igrača i koreografkinja/koreografa, jer udruženo koautorski učestvuju u koreodramskom stvaralaštvu. Igračice i igrači više ne predstavljaju reproduktivce koreografskih ideja već u određenoj meri stiču uloge i zadatke produktivnih umetnica i umetnika. Ostaje složeno pitanje na koji način su stvaraoci koreodrame, npr. poput Pine Bauš (Philippina „Pina“ Bausch, 1940-2009), postigli da improvizovani pokret igrača, kada se koreografski postavi i fiksira, postane derivatom emocija. Zapravo, u scensko stvaralaštvu koreodrama unosi novine koje postaju svojevrsna socijalno-psihološka preimcušta. Dok je klasičan balet označen ilustrativnošću, savremena koreodrama biva označena samospoznajom, samorefleksivnošću, improvizacijom, individualizmom, ispoljavanjem emocija, intuitivnošću, odbojnošću prema šematskim koreografskim linijama i rešenjima, novim odnosom prema muzici i scenskom prostoru, pa time i drugačijem odnošenju prema društvu.

## 1.2. Stvarateljke koreodrame u Srbiji

Cilj ovoga rada, koji predstavlja samo jedan deo istoimene doktorske disertacije, jeste da prikupi, sistematizuje i interpretira podatke o razvoju koreodrame u Srbiji tokom 20. veka i njenom vidljivom prođorom u pozorišnoj umetnosti 21. veka - kako bi se jasno pokazale zasluge žena u afirmaciji ovog pozorišnog usmerenja. Odabrala sam četiri koreografkinje izrazite individualnosti koje su stvarale u Srbiji tokom 20. veka i delovale kao: koreografkinje, izvođačice (igračice) i pedagoškinje, potom i autorke knjiga i različitih tekstova. U jednom delu svoga života su delovale u sve tri uloge, a kasnije se stvarački rad svodio uglavnom na pedagoški rad sa novim generacijama i na pi-

sanje o igri. Reč je o umetnicama koje su deo ili ceo umetnički vek vezale za Srbiju. Određen je 20. vek i početak 21. veka kao vremenski segment i u njemu su Maga Magazinović (1882-1968) i Smiljana Mandukić (1908-1992) predstavnice početka moderne igre i koreodrame u prvoj polovini 20. veka u Srbiji, koje formulišu osnovne principe koreodrame (mada same retko koriste ovaj termin). Dve savremenice Nada Kokotović (1944) i Sonja Vukićević (1951) stvaraju u vreme kada se koreodrama već afirmiše kao poseban pozorišni oblik, doduše još uvek rubni u pogledu prihvaćenosti u domaćoj pozorišnoj tradiciji. Četiri umetnice analiziram kao četiri stožera pojave i razvoja koreodrame u Srbiji tokom 20. veka, a ne kao personalni kontinuitet u vremenu 20. veka. One se nisu nužno poznavale, sarađivale, naslanjale se jedna na drugu u radu i razmišljanju o igri. One su u ovom radu objedinjene kao suma umetničkih delovanja u stvaranju i afirmisanju jednog pozorišnog pravca - koreodrame. One su u ovom radu povezane i objedinjene u kontinuitet afirmacije jednog pozorišnog žanra. To ne znači da njihov (personalni) kontinuitet prati ovaj drugi, profesionalni, koji konstruišem u ovom radu. Izostaje podatak da je svaka od njih pisala o stvaralaštvu prethodne ili potonje, izuzetak čini tekst Smiljane Mandukić, koja je pisala o knjizi Mage Magazinović i *In memoriam*, odnosno, profesionalni kontinuitet vidim i u tome što je Maga Magazinović predložila Smiljanu Mandukić Kulturno-umetničkom društvu „Abrašević“. Nada Kokotović i Sonja Vukićević su jedno vreme sarađivale u istoj pozorišnoj grupi, ali to ne znači i da su se preklapale u estetskom ili igračkom smislu. Takođe, rezultate istraživanja u ovom radu izlažem hronološkim redosledom rođenja umetnica koje su vezane za Srbiju, ali podjednako i za jugoslovenski region, kao i za svetsku plesnu scenu. Za stvarateljke koreodrame u nas ističem četiri umetnice koje su delovale u različitim periodima političkog i kulturnog života u Srbiji, što se odrazilo na njihovu procenu važnosti u javnosti. Činjenica je da je njihov pristup igri, kao i slobodi tela i pokreta igračica, bio u dobroj meri novina u Srbiji u svakom od navedenih vremenskih perioda, što se oslikalo i na njihovo delovanje. Njihov umetnički rad povezan je sa njihovim životima, pa se u ovom radu sve četiri koreografinje sagledavaju kroz dvostruku prizmu, odnosno korespondenciju umetnosti koju su stvarale i njihovih životnih puteva i stilova.

#### 4.1. Maga Magazinović (1882-1968)

Maga Magazinović<sup>3</sup> je rođena 1. oktobra 1882. godine u Užicu, nepunih osam meseci nakon što je Srbija bila proglašena za kraljevinu (22. februara), a knez Milan Obrenović krunisan za prvog kralja novonastale srpske države. Rođena je iste godine i istog meseca kada je jedna žena pokušala da hicima iz revolvera promeni istoriju Srbije. Ilka Marković, udovica pukovnika Jevrema Markovića (streljanog po naredbi Milana Obrenovića 1878. godine), pokušajem atentata na novokrunisanog kralja bučno je najavila početak stupanja žena na političku pozornicu Srbije. Takođe, zanimljivo je postojanje još jedne koincidencije kao najave životnog puta Mage Magazinović - u godini njenog rođenja donet je značajan prosvetni zakon o obaveznom šestogodišnjem školovanju muške i ženske dece – „Zakon Stojana Novakovića“. Takva podudarnost nije nezanimljiva, s obzirom na to koliko obrazovanje predstavlja značajan, stalno prisutni, gradivni činilac njene biografije, bilo da se radi o visokom i širokom obrazovanju koje je sama permanentno usvajala ili o tzv. ženskom, estetskom, umetničkom obrazovanju koje je vlastitim delovanjem prenosila i za koje se predano zalagala. Rođena je u vremenima kada je Srbija postepeno usvajala zapadno-evropski način življenja, kada se težilo značajnim školskim reformama i unapređenju obrazovanja, a glavni inicijatori takvog opštег društvenog preobražaja bili su intelektualci školovani u inostranstvu, kojima će, kasnije, i sama pripadati. Kao devojčica maštala je o glumačkom pozivu. Kasnije, u profesionalnom razvoju, bila je u mnogo čemu prva, između ostalog prva žena koja je pisala za *Politiku* i prva praktikantinja Narodne biblioteke. Ipak, godinama je bila izopštena iz mnogih enciklopedija i leksikona.<sup>4</sup> U svojim feminističkim nastojanjima da izbori pravo devojkama da mogu da studiraju na srpskim velikim školama i fakultetima kao i muškarci, činila je zapravo napor da se ne dopusti da žena, koja je kroz istoriju bila vezana za kuću, u obrazovanju zaostane za muškarcem. U vremenima kad su bili podjednako neobrazovani, to nije imalo posebnog značaja, ali u vremenu kada se nastoji da se muškarci školuju, čak i da dobiju visoko obrazovanje, postalo je izuzetno važno izboriti se i za ženska prava u pogledu obrazovanja. Magi Magazi-

<sup>3</sup> Deo teksta iz moje magistarske teze: *Maga Magazinović: umetnost plesa i žensko pismo (pedagogija-feminizam-umetnička praksa)* unet je u ovo potpoglavlje.

<sup>4</sup> Npr. Maga Magazinović izostaje u Larusovoj *Novoj enciklopediji u boji*, izdanje Vuk Karadžić, Beograd, 1978.

nović bilo je jasno da bi se ženska nepismenost i polovično obrazovanje lančano porazno odrazilo i na decu i na porodicu, a time i društvo u celini. Stoga, ona je vešto iskoristila nacionalnu zanesenost i patriotsko oduševljenje novosvorenih srpskih države. Telesna kultura, fizičke vežbe, gimnastika u cilju telesnog očvršćivanja postala je, vremenom, osobeni „pomodni hit“. Maga Magazinović je tu činjenicu i trenutak upotrebila kako bi oslobodila mlade devojke straha i stida od vlastitog tela. Prirodno, pozvala je u pomoć tradicionalne narodne igre, narodna kola, interpretirajući ih koreografski veoma slobodno. Koristila je kretnje koje su mladići i devojke primenjivali vekovima, ali ih je mestimično naglasila, kadkад oslobađala viška tkanine, koji je nepotrebno sputavao pokret.

Maga Magazinović, koja je odrastala u novonastalim i veoma specifičnim društvenim okolnostima, već u svom ranom detinjstvu i školovanju jasno pokazuje kako polako, ali izvesno izrasta u samosvesnu, obrazovanu i dobro obaveštenu poborniku ženskih prava. Otuda, poistovećujem pedagoško delovanje Mage Magazinović koje je bilo simultano praćeno njenim koreografskim stvaralaštvom sa društveno-aktivističkim radom i plasiranjem filozofsko-umetničkih uverenja prosteklih iz njenih feminističkih shvatanja. Smatram ih nerazdvojnim u sagledavanju kompleksne umetničke ličnosti kakva je bila srpska Isidora Dankan. Ovim radom klasifikujem je i kao jednu od pionirki i stvarateljki koreodrame na našem prostoru s početka 20. veka. Moderna ekspresionistička igra, koju je Magazinovićeva prenela iz Evrope, s jedne strane bila je svuda u svetu obeležena i svrstavana u niži rang umetnosti u odnosu prema klasičnom baletu, i to ne samo zbog odbijanja strogih kanona akademске klasične tehnike, već i zbog nove predstave žene koju je nudila. Moderna igra Magazinovićeve predstavljala je retko provokativnu i subverzivnu ideju ne samo na polju umetnosti već i za patrijarhalno kodirano balkansko društvo, koje čak nije imalo ni utemeljenu kulturu i umetnost klasičnog baleta. Kako se u Beogradu tog doba gledalo na „sablažnjivu“ modernu igru beleži Zora Prica-Krstić povodom gostovanja Mod Alan: „Kada je Amerikanka Mod Alan, igračica u stilu Ženevjeve Stebins i Isadore Dunkan, prva zaigrala u Beogradu (1908) klasičnu igru, bilo je čitave bure oko toga. Morala je najpre igrati pred areopagom: „odabranih“ – umetnika i novinara, pa tek onda odobrila joj je policija, da igra pred publikom bosonoga!“ (Prica-Krstić 1910, 6.)

Dovoljno rečito nam govori podatak da Maga Magazinović u Beogradu 1910. godine otvara prvu školu moderne igre pod nazivom „Škola za deklamaciju, estetsku gimnastiku i inostrane jezike“, dok se prva glumačko-baletska škola otvara tek

1921. godine. (Jovanović 1994, 12-20.) Modernu igru je trebalo pozicionirati u sredini koja nije imala kontinuitet razvoja kulture i umetnosti baletske igre i koja za nju *a priori* nije bila spremna, pa je pedagoško-koreografsko-publicističko delovanje Magazinovićeve time umnogome značajnije. Bilo je ravno gajenju neke izuzetno egzotične biljke koja ima malo šanse da se primi i uspe na našem tlu. Međutim, njena nastojanja, bez obzira na sve negativne okolnosti i izostanak (veće ili barem dovoljne) društvene podrške, urodila su plodom, tj. emaniraju i potvrđuju se kroz današnji koreodramski teatar i savremeno stvaralaštvo. Kroz vreme prezrena profesija igračice, balerine (koja se neretko asocijativno bojila i oznakama prostitucije – Slapšak 2001, 24) poslužila je Magi Magazinović kao lični izbor i opredeljenje iz koga je trebalo pokrenuti novo shvatanje žene, ženskih sloboda i ravnopravnosti. Dakako, sa te pozicije, reklo bi se, bilo je gotovo nemoguće da se radikalno izmene uvreženi kulturni konstrukti i uspostavi drugačiji socijalni položaj i značaj, koji nije pripadao ženskom polu u tadašnjim društvenim prilikama. Uspešno promeniti stereotipno negativno shvatanje statusa plesačice, balerine, znači će potvrdu novih sloboda, ali i jedinstva ženskog duha i tela, misli i tela. Ipak, Magazinovićeva je to učinila objedinjenim delovanjem u različitim društveno-umetničkim sferama: pisanom rečju i plesom, pedagoškim i koreografskim radom. Svojom inovatorskom pojавom i reformatorskim duhom doprinela je širenju znanja o igri, novom poimanju ženskog tela i postepenom smanjenju distance prema ženama u različitim domenima profesionalnog stvaranja. Nesputana stereotipima koje je nametala matična okolina hrabro kreira tipično žensku umetnost u muškom društveno-političkom sistemu koji nije zastupao sklonosti ka slobodi, isticanju i ravnopravnosti ženskog pola. U tom smislu njen smeli poduhvat posmatram kao - dvostruko pionirski. Jer, paralelno sa njenom borbom za osvajanje ravnopravnog umetničkog statusa modernoj igri omalovažavanoj naspram klasičnog baleta, osvajala je i potpuno nov ženski status ravnopravnih individua u patrijarhalnoj zajednici. Dakle, nov statusni položaj moderne slobodne igre (a uz to i status profesije igračice) i nov statusni položaj žene - čine njenu odabranu dvostruku životnu misiju. Novoformirani odabrani ženski status kome stremi je podrazumevao pravo na govor, misao, slobodno izražavanje osećanja, vidljivost, slobodu obrazovanja i izbora zanimanja žena. Bori se za društvo u kome neće egzistirati inferioran ženski položaj, niti klima seksističke diskriminacije, niti ideologija da je ženin prirodni poziv i mesto u kući. (Magazinović, Maga. 1905. „Obrazovanje ženskinja u Srbiji”, Politika, 20. avgust) Provokativnošću smeće ideje da u balkansku sredinu doneše i prenese moderan pravac igre - koji se izvodio bosih nogu u providnim grčkim

hitonima - menjala je shvatanja stida, značila svojevrsni eksces i prelazila granice dopuštenog izražavanja i prikazivanja ženskog tela. Ustaljeni arhetip ženskog tela baletske eterične figure - koja jeste istovremeno izazovna seksualna i krhkka nedodirljiva aseksualna pojava (Slapšak 2001, 26) – svesno menja osvetljavajući i prikazujući svu žensku duhovnu, intelektualnu i fizičku snagu. O toj prečutanoj ženskoj sposobnosti i snazi piše na prvoj strani „Politike“ u rubrici „Ženski svet“ tokom 1905.godine tj. analizira je i ističe pre nego što se upustila u iskustvo moderne igre i koreografije. Zanimljivo je ukazati na činjenicu da ona modernu evropsku igru postavlja na platformu sa koje je produktivno feminističko delovanje bilo moguće ili barem prijemčivije za naš kulturni milje, duhovnu klimu i mentalitet – u prostor narodne igre, nacionalnih mitova i motiva, gde žensko plesno telo može da prikaže i poneše višezačenjsku poruku. Povezuje simbole tadašnje savremene žene sa junakinjama epskih pesama. To je odabir puta kojim ističe koliki je bio značaj žena kroz našu nacionalnu istoriju, koja je njihova zasluga i uloga, a što beleže pesme iz narodne književnosti, koje su prevashodno bile usmerene ka muškom herojskom činu. Celokupan kosovski herojski mit bio je zasnovan na muškarcu, čak i narodna pesma koja je naslovljena ženskim likom, *Kosovka devojka*, predstavlja priču o časnoj pogibiji vitezova tj. muškog dela populacije, čime se prikazuje kako ženski deo biva umnogome oštećen. Postavljanjem i reprezentovanjem plesnog tela u funkciju izvođačkog tela *Majke Jugovića* ili *Jelisavke majke Obilića* ili *Kosovke devojke* (u njene tri koreografije) neminovno je da se proizvodi promena ustaljenog shvatanja i recepcije suštastvenosti ženskog bića. Kao autorka feminističkog kova, Maga Magazinović, koristi sledeći postupak: od dominantnih muških likova koji prevladavaju u narodnoj književnosti i srpskoj tradiciji izmešta fokus pažnje, usmerava i postavlja ga na ženske likove kao dominantne uloge, čime odstupa od uobičajene sheme dramskog, odnosno scenskog posmatranja kosovske legende. Prve dramske obrade o Kosovskom boju bile su: *Boj kneza Lazara*, prvi dramski tekst nastao u 18. veku, *Miloš Obilić* tekst Jovana Sterije Popovića iz 1828. godine i *Tragedija Obilić* Sime Milutinović Sarajlije iz 1827/28. godine, a na istu temu će se pisati drame i u 19. veku. (Frajnd, Marta. 1989. „Prve dramske obrade legende o Kosovskom boju“. *Raskovnik*. 55-56:221-232) Već iz pomenutih naslova učitava se da se drame bave prevashodno muškim likovima. Takođe, u korpusu pesama kosovskog ciklusa nalaze se samo tri glavna ženska lika: Carica Milica, majka Jugovića i Kosovka devojka. Maga Magazinović izrazito naglašava drugačiji aspekt i novu optiku posmatranja, sa kojih će dotadašnji pretežno muški pogled i shvatanja srpskog herojskog mita da pomera, navodi, upućuje ka isticanju bitnosti ženske uloge

i funkcije, ka „ženskom pismu” u kosovskoj priči. Domaću istorijsku epsku legendu i književnu tradiciju, koja egzistira u kodu kolektivne svesti srpskog društva, transponuje u dramsku plastičnu ekspresivnu koreografisanu igru, u nov pravac evropske plesne modernosti koji svoju umetničku tradiciju tek uspostavlja čak i u samoj Evropi, a koji jeste njenо duhovno opredeljenje. U njenom koreografskom stvaralaštvu ženska psihička moć ali i ženska seksualnost je oslobođena na jedan potpuno neočekivani način, koji referira na nacionalno biće i arhetipske sadržaje svesti.

Ljubica S. Janković (1894-1974) je 1927. godine održala predavanje pred koncert škole Mage Magazinović u Manježu, sa temom „Srpska igra i pesma kao motiv umetničkog plesa” odakle imamo informacije o koreografskom stilu i eksprezivnosti pomenutih koreografija. Ona zapaža zastupljenu težnju u svim umetnostima da se (u tom vremenu s kraja 19. i početkom 20. veka) nacionalni duh nadograditi uticajima zapadne kulture. Dotiče se plastične igre koju Magazinovićeva obrađuje u našem folklornom ključu. Prema rečima Ljubice S. Janković:

„*Jelisavka* sastavljena je iz narodnih kola, pesama i elemenata narodne pesme o vili. *Kosovka devojka* sastavljena je iz opštih paganskih molitvenih pokreta sa širokim narodnim pravoslavnim krstom na završetku. *Majka Jugovića*, međutim kombinovana je, pre svega, od pokreta koji se viđaju na našim starim freskama, dakle u vizantijskom stilu. Takav je čisto dekorativni uvod ove balade koju čine scene: dolazak dvorana, dece i snaha. Druga vrsta pokreta iz kojih je *Majka Jugovića* sastavljena jesu izražajni narodni gestovi i bola i jada: busanje u grudi, čupanje kose, kršenje ruku, udaranje rukom po kolenu, grčenje lica itd, - esencija ženskog plastičnog izražavanja u našoj narodnoj pesmi. Scene: dolazak *Majke Jugovića*, susret snaha i majčino samosavlađivanje, dolazak dece i njeno ponovno ugušivanje bola, saopštavanje snahama doživljaja na Kosovu, bolna igra udovica, pojava Damjanove ruke i majčina smrt – čine suštinu ove plastične balade...” (Jovanović 1994, 17.)

Koreografija *Jelisavka majka Obilića*, za koju je imala kao predložak knjigu Mihaila Sretenovića (1866-1934), bila je koreografski podeljena na tri scene: *San o vili*, *Upoznavanje sa herojem* i *Svadba i rođenje Obilića*. Maga Magazinović u periodu novostvorene države, odnosno Kraljevine Srba Hrvata i Slovenaca (1918) sa svojom grupom učenica i igračica formira repertoar kojim želi da

afirmiše nov način razmišljanja o igri tzv. – *plastičnu igru*. Ona odabira teme koje su veoma dobro „magacionirane“ u memoriji publike kojoj se obraća. (*Jelisavka* 1926, *Smrt Majke Jugovića* 1927, *Kosovka devojka* 1935.) Patriotskim sadržajima Maga Magazinović hoće da pridobije publiku za novu formu pokreta, koju želi da afirmiše u kulturnoj i umetničkoj sredini Beograda. Na mitološke teme iz srpske istorije stvara iz uverenja da će široka publika najbolje prihvatići formu za koju je duboko emocionalno vezana. (To nije bila samo koreografska specijalnost Mage Magazinović, već i Smiljane Mandukić. U njihovim opusima ima istih naslova, kao što su npr: *Smrt Majke Jugovića, Udovice*, odnosno *Igra udovica*.) Postavlja se pitanje kako procenjujemo tu diplomatsku koreografsku odluku Mage Magazinović kada je propustimo kroz perspektivu roda? Maga Magazinović je bez sumnje izrazita patriotkinja, što dokazuje na mnogo načina svojim ličnim životom, mada je istovremeno i širokih evropskih vidika (što potvrđuje činjenica da je za bračnog druga izabra-la Nemca). Na mnogo načina pokazuje svoj patriotizam i time što se aktivno zalaže za promenu svesti u matičnoj sredini. Malo imamo podataka o Magi Magazinović kao mirovnjakinji, kao antiratnoj pobunjenici. U tom smislu čini se da samo delimično dekonstruiše mit o Kosovki devojci i u tom smislu se čini da ona mudro ne čini obe stvari, tj. da dekonstruiše i formu i sadržinu nego čuva tradicionalni (patrijarhalni) odnos prema te tri žene, ali ih prikazuje radikalno novom formom. Njoj je stalo do afirmacije nove forme gestova u igri koju će ona, u kontinuitetu, usavršavati do kraja života i po tome ostati u sećanju kao revolucionarka. Može se postaviti pitanje i tragati za odgovorom zbog čega Maga Magazinović bira dodatno polje narodne igre, pored modernog ekspresionističkog izraza prihvaćenog od Labana i Dalkroza (Émile Jaques-Dalcroze, 1865-1950), u kome se pronašla i koji je svesrdnim zalaganjem prenosila. Izrazita karakteristika narodne igre jeste socijalnost, dostupnost svima, otuda se Maga Magazinović njome služi kao promišljeno izabranim načinom delovanja za razvoj društva, a pogotovo ženske svesti. O psihološkim, ali i estetskim činiocima u narodnoj igri njene savremenice, sestre Janković, u trećoj knjizi *Narodne igre* beleže: „Svaka tradicionalna igra, posmatrana u sveukupnosti tih činilaca, može činiti utisak oduhovljene celine i pokazati da pored svoje ritmike i gimnastike ima i jednu vrstu svoje plastike. Dublje poznavanje plastične vrednosti folklorne igre može obilno oploditi i našu pozorišnu scenu i umetničku evoluciju narodnih igara. To je važno i za etnografsko proučavanje ovog dela naše narodne kulture i za pedagošku primenu“.

narodnog igračkog predanja". (Janković 1939, 15.) S obzirom na činjenicu da su sestre Janković kao vrsne etnomuzikološkinje pratile rad „Škole za ritmiku i plastiku“ nesumnjivo je da *plastične vrednosti folklorne igre* možda ističu, između ostalog, zahvaljujući umetničko-pedagoškom delovanju Mage Magazinović, jer prvenstveno se ona bavila nadogradnjom narodnih igara u smeru naglašavanja plastičnosti i duhovnog izražavanja.

„Kad je 1924. Rudolf Laban posetio Beograd i održao jedan čas u Školi za ritmiku i plastiku, posebno su mu se dopale stilizacije naših narodnih kola i pohvalio je rad M. Magazinović koja je od tada takve koreografije smatrala svojom misijom, tražeći u narodnoj književnosti materijale za libreta.“ (Đuričić, Mr Aleksandra. 2001. „Igra kao deo obrazovanja i vaspitanja“. Scena. 1-2. XXXVII: 168-170.)

Međutim, to pravo prvenstva (koje bi trebalo da je imala kao neko ko je istovremeno bio izuzetno upućen u tokove evropske plastične igre ali i u našu narodnu igru) Maga Magazinović nije dobila kao koreografinja u beogradskom Narodnom pozorištu kada su postavljane predstave sa motivima naših narodnih igara. To se izrazito ogleda na primeru baleta Stevana Hristića *Ohridska legenda* čiji je prvi čin prvi put izведен 1933. godine, a koreografinja domaćeg folklornog baleta bila je ruska balerina, Nina Kirsanova (1898-1990) - o čemu detaljno piše Nadežda Mosusova u tekstu „Moderna igra u Srbiji. Povodom stotridesetogodišnjice rođenja Mage Magazinović i stogodišnjice njene škole“. U kasnijoj postavci celokupnog Hristićevog baleta *Ohridska legenda*, koji je bio izведен 1947. godine u Narodnom pozorištu u Beogradu, koreografiju postavlja Margarita Froman (1896-1970). (Jovanović 1994, 58.) Dakle, dva puta je bilo prilike da Narodno pozorište pod svoj krov primi umetnicu koja je imala sva neophodna znanja naše tradicionalne i evropske moderne igre, koja je mogla na najbolji način da priredi stilizaciju i istakne *plastične vrednosti folklorne igre*, upravo onu o kojoj pišu sestre Janković, ali to se nije dogodilo. „Kada je stvaran Umetnički ansambl *Kolo*, posle rata, nisu je pozvali čak ni kao savetnika.“ (Zdravković, Živojin. 1996. „Sećanje na Magu Magazinović“. Teatron 94, godina XXI: 124-125.) Pod okrilje nacionalne pozorišne kuće nisu je primili ni daleko ranije, u mладости kada se vratila iz Nemačke i čuvene Rajnhardove glumačke škole, gde je otišla o svom trošku na dalje usavršavanje.

„Po dolasku u Beograd g-đa M.M. se obratila tadašnjoj pozorišnoj Upravi s predlogom: da pokuša rad kao nastavnica Tehnike govor-a i Estetičke Gimnastike kod pozorišnog podmlatka. Pozorišna uprava odbila je taj predlog. Ali je uskoro posle toga poslat o državnom trošku g. Mil. Čekić da iz prikrajka gleda: kako se radi u Pozorištu M. Rajnharda pa da, posle nekoliko meseci *gledanja*, ne rada, postane ne skromni nastavnik glumačkog podmlatka već *reditelj* Kralj Srp. Nar. Pozorišta!“ (Prica-Krstić 1910, 5.)

Da li je razlog odbijanja svih njenih predloga davanih Narodnom pozorištu to što je Maga, žena, bila u Rajnhardovoj školi glume, i još uz to žena koja je paralelno izučavala modernu igru, a daleko manje klasiku (u vremenu kada je moderna igra potpadala pod nižu umetničku kategoriju) već sama po sebi bila dovoljna da njeno znanje, prvo iz scenskog govora i recitacije, a kasnije iz naših narodnih igara bude omalovaženo i neiškorićeno od strane uprave Narodnog pozorišta? No, to ipak nije umanjilo njenu strast za daljim umetničkim delanjem. O tome koliko je entuzijastički bila posvećena narodnoj igri Živojin Zdravković (1914-2001), dirigent Beogradske filharmonije i profesor Muzičke akademije u Beogradu konstatuje:

„Maga Magazinović je bila mislilac od široke opšte kulture. Ona je bila najdublja i najsušastvenija sraslost sa životom srpskog naroda koja se nije ispoljavala u spoljašnjem bljesku, već u samoj srži njegovog stvaralaštva. (...) Ona je shvatila da je narodna umetnost ponekad fosil, poslednji izdanak prethodnih kultura i civilizacija, najdragocenije svedočanstvo jednog naroda. (...) Borac za dostojanstvo umetnosti kojoj se posvetila, komjom se obraćala publici Maga je osećanje svoga poziva prenosila i preko scene i kroz život, kao postojano uverenje da je posebno naš folklor deo ljudske subbine. Među prvima je shvatila da izvorni folklor, koji bi ostao u krugu usko estetskog, ne može dosegnuti bitne probleme života“. (Zdravković, Živojin. 1996. „Sećanje na Magu Magazinović“. Teatron 94, Godina XXI: 124-125)

Maga Magazinović o narodnoj igri piše u knjizi *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost* sledećim rečima:

„Narodna igra kao izraz obilja same životne radosti ili erotike, pripada najširim slojevima svih naroda. Njome se, bar u mladosti, bave svi zdravi a iole muzikalni *autodidaktički*. Ona je raznolika u raznih

naroda. (...) Narodna igra je po formi *prosta*, po *tehnici* igračkih pokreta: koraka, nagiba, obrta i skokova gdegdje vrlo virtuzozna (španska, crnačka, poljska, ruska i južnosrbijanska). Po *motivima* je najčešće *erotična* ako je *parovna* ali i izraz čistog *obilja mladalačke snage kao kolo.*"(Magazinović 1932, 33)

Sestre Janković zapažaju i beleže o osobrenom ženskom položaju u narodnoj igri, a taj položaj (koji je Maga težila da rekonstruiše ili izmeni) se dakako može tumačiti i preneti na širi socijalni plan. Prema njihovim rečima:

„Žena kao igračica – iz svega izlazi da žena, pošto nije u igri uvek i svuda podjednako slobodna, ne može da bude uvek ni podjednako izgrađena, ili ne sme da pokaže koliko bi mogla da bude vična svemu onome što pred njenim očima izvodi muškarac. (...) A šta se kaže tek za one igre u kojima prisustvo žene nije uslovljeno, u kojima ona uživa samo gostoprимstvo i zauzima tek drugo mesto? Odgovor je jasan: ona je tu samo figura, ide skoro običnim hodom i mora da bude smerna u gotovo svakom pogledu. ‘Žena je samo ukras na kolo.’ To je, u isto vreme, i najblaža forma kojom se može izraziti koliko je ona lišena slobode kretanja” (Ljubica i Danica Janković, 1948, 9).

Sestre Janković ističu žensku ulogu u mešovitim kolima ukazujući da je igra nalagala da žene budu vrlo odmerene, što nam iz ugla igre osvetljava tradicionalni ženski model pojavljivanja u društvu, u kome je fenomen boso-noge Mage Magazinović i njenih učenica neminovno predstavljao svojevrsni eksces, o kome se čak nakon prvog ispitnog Matinea njene škole 14. aprila 1911. godine (o plesnom delu programa) nije ni pisalo u novinama, jer nije postojao kompetentni kritičar za plastičnu igru, koja je činila iskorak iz reprezentovanja tradicionalnog modela ženskosti. „Jedna koleginica i bivša nastavnica g-đina svoju čestitku na uspehu začinila je ironičnom izjavom: Kako se nadala da će M.M. doneti iz Berlina Dr. phil. a ne *glumu i balet.*” (Prica-Krštić 1910, 7.) Dakle, otpor prema slobodnoj igri, pa time i prema novoosvajanoj ženskoj slobodi, nije dolazio samo od patrijarhalnog muškog dela populacije, već i od ženskog dela, sviklog na svoj tradicionalni položaj *figure i ukrasa na kolo.*

Maga Magazinović u delu *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost razgraničava igru na dva osnovna oblika, a to su:*

1. Apsolutna igra

## 2. Programska igra

Iz njenog objašnjenja toga šta smatra pod *apsolutnom igrom* jasno je da u tu kategoriju svrstava jednim delom i modernu igru, koju sam već navela kao njeni umetničko-duhovno opredeljenje. U muzici je prisutna podela na apsolutnu i programsku muziku. Apsolutna muzika se, poput *fuga*, *sonata*, *simfonija* itd. ne služi nikakvim bajkama, legendama ili narativima iz literarnih dela, već čistim muzičkim izrazom. Isto tako, u igrackoj umetnosti nailazimo na koreografska dela visoke estetizacije koja su izraz čiste kombinacije pokreta bez podteksta, bez korišćenja motiva iz literature i bilo kakvog sadržaja. Takođe oblik igre možemo da odredimo kao apsolutni ples, a kao primer može da posluži američka igra XX veka, naročito stvaralaštvo Mersa Katingema (Merce Cunningham, 1919-2009). Maga Magazinović apsolutnom vidi igru koja je „čisto uobličenje telesnih pokreta u izvesnu, organski vezanu, celinu. (...) Svaká apsolutna igra je *ritmičko-plastičnog smisla*.“ (Magazinović 1932, 34.) Programska muzika nam saopštava određeno delo, za nju je karakteristična takтика naracije i ilustracije teme. U Enciklopedijskom leksikonu „Filozofija“ (Grlić 1973, 29) pod jedinicom *apsolutan* стоји sledeće: „Apsolutan (lat. *absolutum*), samosvojan, bezgraničan, potpun, slobodan od bilo kakve zavisnosti, ničim ne uslovljavan, bezuslovan, savršen, suprotno: *relativan*.“ Dakle, Maga Magazinović osim što na apsolutnu igru prenosi određenja koja važe za apsolutnu muziku, možda pokušava da je situira i kao oblik bezgraničnog bezuslovno slobodnog i savršenog umetničkog izražavanja ne uslovljenog ilustracijom, poglavito ženskog izražavanja. Osvajanjem prostora *bezuslovne* ženske slobode u umetnosti - ostvaruje se mogućnost osvajanja ličnih sloboda na širem društvenom planu, koje je uviđala kao preko potrebne.

Živojin Zdravković piše: „Moj osrvt će se ograničiti samo na onaj deo delovanja Mage Magazinović koji se odnosi na njen ogroman udeo u popularisanju našeg folklora. Ovo iz prostog razloga što moje poznanstvo sa Magom Magazinović datira od 1939. godine kada sam, kao umetnički saradnik, postao član njene folklorne grupe. (...) Znam iz priča starijih da je ona bila prva žena novinar *Politike*, da je kao profesor gimnazije, prva žena koja se u Srbiji pojavila na sceni u baletskom trikou, što je u ono doba, za patrijarhalnu sredinu bio pravi šok. (...) Ona je bila svestrana ličnost koja je činila izuzetak, jer je svojom svestranom akcijom uspela najviše da prodre u potrebe svoga vreme-

na." (Zdravković, Živojin. 1996. „Sećanje na Magu Magazinović“. Teatron 94. Godina XXI: 124-125.)

Zanimljivo je da i kada je popularisala domaću folklornu praksu njenu osnovno polazište otkrivamo u traganju i sagledavanju sličnosti naše sa grčkom igrom, sa starogrčkim shvatanjem tela i telesnosti, odnosno sa helenskim principom *kalokagatije*. Iako je bila hrišćanka koja se pridržavala hrišćanskih kanona, posta i tome slično – ona kao matricu postavlja grčko shvatanje tela (koje je bilo dijametalno suprotno hrišćanskom) u okvir vlastitog sistema mišljenja i delanja u igri. „Lepo, zdravo, izrazito telo bilo im je nadmoralno, nagota nešto sasvim prirodno i po sebi razumljivo.“ (Magazinović 1951, 40.) Otuda zaključujem da su u umetničkoj praksi i teorijskom delovanju Mage Magazinović vidljivi različiti uticaji, koji mogu da se podele u dve grupe, ali koji združeno upućuju na helensku misao i kulturu:

1. Na prvom mestu su uticaji antičke filozofije koji su bitno odredili, struktuirali i usmerili sva promišljanja i traganja na polju telesnog umetničkog vaspitanja. Prihvatala je i izučavala mnogobrojna i raznorodna tumačenja igre, telesnog vaspitanja i kulture, ali za života nije napustila stav da im je osnova donekle zajednička - u filozofskim sistemima helenskih mislilaca. Otuda, antički sistem mišljenja starih grčkih filozofa i njihove pedagoške ideje, kao i drugih potonjih mislilaca, čine bazu na kojoj će spremno da utemelji vlastiti praktični i teorijski rad u oblasti igre.

2. U drugu grupu uticaja ulaze praktična umetnička učenja koja je, boraveći u Nemačkoj, primila od Isidore Dankan, Emila Žak-Dalkroza i Rudolfa Labana. U trenutku pojavljivanja umetničko-pedagoških fenomena kakvi su bili Dalkroz i Laban sa telesnim vaspitanjem koje su zastupali i negovali stari Grci pogubljene su bile sve veze. Početkom XX veka višestruke pojave Dalkrozovog učenja, tj. tzv. Euritmije i pedagoške orijentacije Rudolfa Labana, kao i osobene umetničke individualnosti Isidore Dankan (Isadora Duncan, 1877-1927) doprinele su sveukupnoj renesansi grčke gimnastike i drugačijeg odnošenja prema telu.

„Sve struje pokreta Moderne igre u dvadesetom veku i svi istovremeni pokušaji reforme rokokoo-baletske pozorišne igre zasnivaju se na temelju našeg upoznavanja i proučavanja prave klasične igre starih Grka.“ (Magazinović 1951, 47.)

Njeni evropski uzori su takođe bili pod snažnim uticajem antičke filozofske misli i antičkog odnošenja prema telu, pa možemo smatrati da je umetnička teorija i praksa Mage Magazinović zasnovana na atinskom uzoru, pogotovo na idejama

Platonove filozofije. Platon (427-347.pr.n.e.) je u rešavanju problema vaspitanja zastupao i naglašavao neophodnost jedinstva muzike i gimnastike, jer se time postiže delovanje na ličnost u celini. Obe veštine, i muzika i gimnastika, za Platona su značajne „radi duše“, jer formiraju „mudru i hrabru dušu“. Tačnije, za Platona je usklađenost muzičkog i gimnastičkog vaspitanja osnovno načelo solidnog obrazovanja, koje teži harmonijski savršeno odgojenom čoveku. Platon je, po principu spartanskog odgajanja, u procesu vaspitanja izjednačavao mušku i žensku decu. Negovanju kulta tela kao staništa duše, Platon nije pristupao sa pozicija polnih određenosti, već je kako za ženski, tako i za muški pol predviđao jednoobrazne telesne vežbe. Za njega, žena po svojoj prirodi može učestvovati u svemu u čemu učestvuje i muškarac, a to podrazumeva čak i veštinu ratovanja. Prirodne sposobnosti kod dečaka i devojčica Platon sagledava jednakim, što nedvosmisleno ukazuje da se njegova pedagoška ideja može da posmatra i kao praizvor feminističke misli koja afirmiše ravnopravnost različitih polova i njihovih sposobnosti. Platon nije držao žene za društvenoj zajednici manje koristan pol. Branislav Petronijević o Platonovom *feminizmu* beleži sledeće: „Još čudnije je u Platonovoj državi to, da postoji potpuna ravnopravnost žene i čoveka u prva dva staleža. Po Platonu žene imaju ista prava kao i ljudi, bave se filozofijom, upravljaju državom, ratnici su, i na isti način se obrazuju kao i muškarci, i to u zajednici sa njima. Platon je dakle prvi zastupnik feminizma (iako on drži da su žene inferiorne ljudima, što se vidi iz njegove izreke, da zahvaljuje bogovima za ove četiri stvari: što se rodio kao čovek a ne kao životinja, kao Grk a ne kao varvarin, kao muško a ne kao žensko, i što se rodio u Atini za vreme Sokratovo)“. (Petronijević 1913, 221-222.) Viđenje žene kod Platona analizira Ksenija Atanasijević (1894-1981), bliska prijateljica i savremenica Magazinovićeve u *Ženskom pokretu* iz 1923. godine u članku „O emancipaciji žena kod Platona“.

„Pitanje o emancipaciji žene kod Platona neraskidivo je sraslo za njegovu intelektualnu konstrukciju jedne idealne države... (...) A ako žene treba da služe istim ciljevima kojima ljudi, onda se one moraju i obrazovati isto kao ljudi. Dakle i žene moraju da uče muziku i gimnastiku. Gimnastikom će očeličiti telo, a muzikom će kultivisati dušu; upravo, muziku će učiti da ne bi gimnastikom postale suviše srove, a gimnastiku da ne bi muzikom postale suviše meke.“ (Atanasijević, Ksenija. 1923. „O emancipaciji žena kod Platona“. Videti u: Vuletić. 2008. *Ksenija Atanasijević. Etika feminizma.* 82-85.)

Maga Magazinović u svom praktičnom i teorijskom radu, uvek oslonjena na antičku misao, teži drevnoj ideji *kalokagatije*, odnosno, kulturi i umetnosti pokreta koje stoje u službi izgrađivanja harmoničnih ličnosti. U članku „Škola klasične i moderne ritmike gospođe Mage Magazinović Gezeman“, objavljenom u *Žena i svet*, Beograd, aprila 1932. Poleksija Dimitrijević piše: „G-đa Magazinović-Gezeman sprema sada jedno teorijsko delo o umetničkoj telesnoj kulturi. Smatra da se o predmetu telesne kulture do danas nikako lepše i dublje nije izrazio rečima od Platona: - Gimnastika sa muzikom je temelj celokupnoga i duhovnoga i moralnoga vaspitanja narodnoga, bez nje je nemoguće vaspitavati harmonične ličnosti kao članove države ili ljudskoga društva“.

Magazinovićeva u interes ženske subjektivnosti postavlja telo kao važan i relevantan faktor feminizma. Umetničko-pedagoškom praksom telo problematizuje kao jednak bitan deo ženinog subjektiviteta, postavlja ga u centar svog interesovanja i bavljenja. U igri sagledava iskonsku potrebu čoveka da se izrazi sobom samim i da opšti sa okolnim svetom. Za nju postoje dva načina pomoći kojih čovek saopštava sebe svetu, jedan je govor, a drugi umetnost. Zato igru, odnosno fizičku kulturu prepoznaje, prihvata i određuje kao značajan oblik ostvarivanja društvene komunikacije i pozitivnih međusobnih odnosa, ali oblik koji ljude dovodi u harmoniju i sveopšti sklad. Za nju, igrom se susrećemo i obraćamo drugome tj. realizujemo pripadanje zajednici, uspostavljamo neverbalni dijalog kroz koji slobodno i nesputano saopštavamo sebe i svoja osećanja. Stoga, u svome teorijskom bavljenju igrom ističe sledeće:

„Smer igre, kao i umetnosti uopšte jeste socijalno opštenje među ljudima, težnja da se svoja raspoloženja prenesu na druge, da sebe drugima saopštite.“ (Magazinović 1951, 7.)

Odnosno:

„...igre u svojoj suštini su ritmizirano društveno ophođenje...“ (Magazinović 1932, 34.)

Naročito naglašava mogućnosti iskazivanja, ispoljavanja čovekovih psihičkih stanja i zbivanja telesnim pokretima, tj. mogućnosti prevođenja unutrašnjeg života u spoljne manifestacije telesnih kretanja, odnosno oduhovljenost koja se očituje i putem telesnog, (našta su ukazivali podjednako Laban i Dalkroz) čime čovek postiže ne samo socijalnu interakciju, već i trostruko jedinstvo - sa sobom, društvom i prirodom. U delu *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost* beleži:

„Taj princip ritmičkog talasanja telesnih pokreta – zatezanja i labavljenja; naglašenosti i nenaglašenosti, lakoće i težine, priprema telo za instrument ličnog izražavanja svoje osobnosti, čini ga najsavršenijim oruđem za izraz naše psihe koja je u svojim zbivanjima skroz ritmičke prirode.“ (Magazinović 1932, 30.)

Nesumnjivo da je na shvatanje Mage Magazinović o značaju ritma veliki uticaj imao Emil Žak Dalkroz, koji je radeći „solfeđe pokreta“ otkrio izuzetan značaj delovanja ritma na čovekovu psihu i njegov sistem muzičkog vaspitanja koji se sastojao u prevođenju muzičkog ritma, zvuka u telesne pokrete. Upravo je teorijsko i praktično učenje Emila Žak-Dalkroza Maga Magazinović prenela u srpsku sredinu, prihvatajući teoriju o nesumnjivom uticaju sveopštег ritma – tj. velikog Ritma vasionе - u kome svi učestvujemo. Takođe, svako treba da postane svestan tog ličnog učešća u kosmičkom ritmu, a to se ne postiže samo filosofskim promišljanjem o ritmu Kosmosa, već i putem ritma hoda, igre, plastičnih vežbi. Delovanjem svoje „Škole za ritmiku i plastiku“ promovisala je pedagoški metod i sistem rada velikih reformatora telesnog vaspitanja, Rudolfa Labana i Emila Žak-Dalkroza, koji je polazio od pomenute pretpostavke - da je telo čovekovo podložno principima kosmičkog ritma. Zapravo, da: „...čovečije telo i samo poseduje ritmičke zakonitosti svojih kretanja i da osećanje telesne ritmičnosti čini tehničku podlogu ritmičko-muzikalnih ostvarenja u pokretima tela.“ (Magazinović 1951, 187.) Laban i Dalkroz su u telesna vežbanja povratili ritmične izmene rada i odmora, odnosno zatezanja i relaksacije mišića, a u igru uveli svakodnevne pokrete, koji će postati značajna odlika u strukturi koreodramske igre.

Prvi i jedini članak u kome se naslućuje i uočava bliskost njenog koreografskog stvaralaštva sa žanrom koreodrame objavljen je tek 2001. godine u novosadskoj *Sceni*.

„Sudeći po opisima baleta koje kritike donose, izraz Mage Magazinović možda je bio blizak onom što danas nazivamo koreodrama ili neverbalno pozorište, uobičaen sa izvesnom dozom patetike primerenom veličanju nacionalnih mitova.“ (Đuričić, Mr Aleksandra. 2001. „Igra kao deo obrazovanja i vaspitanja“. *Scena*. 1-2. XXXVII: 168-170.)

U svemu što je umetnički stvarala sagledavam koliko evropsku modernost s jedne strane, toliko i tradiciju, mitsko pamćenje i viteški duh srpskog naroda s druge strane, odnosno karakteriše je funkcionalno i primenjeno služenje simbioškom jedinstvu - moderne igre, karaktera gestova narodnih igara i psihičkih

stanja koja iskazuju naše epske pesme. Njen koreodramski izraz, koji se afirmisao kroz transpoziciju narodnih motiva, ali i stilizaciju koraka i kola u evropeiziranom modernom ključu, označavam sintagmom *epsko-patriotska koreodrama*. Bitno je podvući specifičnost tadašnjeg istorijskog trenutka, tj. činjenicu da ona deluje u državi koja je još uvek mlada, koja je morala da ističe svoje korene i tradiciju, ali i da jednovremeno teži svemu što je približava Evropi. Maga Magazinović ostvaruje upravo takav spoj: novog gestualnog izražavanja i tradicionalne igre. „Maga Magazinović je igru shvatila kao način sličan renesansnim teoretičarima igre, kao način za postizanje sveopštег sklada, u kome su Bog, priroda i ljudi.“ (Đuričić, Mr Aleksandra. 2001. „Igra kao deo obrazovanja i vaspitanja“. Scena. 1-2. Urednica Vida Ognjenović, XXXVII: 168-170.)

U svom dugotrajnom i plodnom životu nije patila od teških bolesti.

Maga Magazinović je u kulturnoj istoriji Srbije ostala upamćena po svom zlaganju za *plastičnu igru*, ali je krug njenog delovanja i traga daleko veći. Nastojala je da se rekonstruiše žensko ja, da se izmeni ženski položaj u društvu i transformiše muško mišljenje. Dokazala je snagu kojom jedna žena može da, vlastitim pedagoškim i umetničkim radom, kao i entuzijastičkim zlaganjima, utiče na razvoj celokupnog društva i kolektivne svesti, da doprinese emancipaciji i slabljenju čvrsto postavljenih tradicionalnih shema muško-ženskih odnosa i narativa. Načinila je značajne preobražaje u igri i drami, sintetizujući ih i menjajući njihove položaje, ali i ostvarujući njihovu svojevrsnu simbiozu u koreodramskom stvaralaštvu. Rečju, utirala je i osvetljavala put novom pozorišnom obliku, podvrsti koju imenujemo - koreodramom.

#### 4.2. Smiljana Mandukić (1908-1992)

Smiljana Mandukić je rođena i školovana u Beču. Kada je imala dve godine ostala je bez majke, a otac Vladimir se oženio po drugi put. Sa dve godine je prihvata tetka u Vršcu. Njenu majku, kao i ženu koja je u njenom životu odigrala ulogu druge majke odnele su različite bolesti: tuberkuloza i rak. Smatrala je, kasnije, da je takav zao udes u najranijem detinjstvu bila dobra škola za njen mladi život i borbe koje su je čekale, jer je bila u različitim iskustvenim situacijama koje su joj donele samostalnost u razmišljanju i odlučivanju. Do svoje petnaeste godine pet puta je menjala dom, navikavajući se na ljudske čudi, različite temperamente, karaktere, pravde i nepravde, poljubce i batine. Još kao devojčica dolazi do saznanja od kolikog je značaja pokret za zdravlje i ljudski život. Volela je da skače i pleše,

volela je da dobija i čita nove knjige. Umela je da skreće pažnju okoline na sebe, makar se to završavalo kaznama i loše po nju. Stalnim izmenama boravka menjala je škole, tako da je bila u prilici da se upozna sa srpskim, mađarskim, nemačkim i francuskim obrazovnim sistemom. Njen otac nije pridavao značaj kada bi osećala bilo kakvu bol, govorio je „koga to interesuje“, te je to do kraja ostalo njen životno pravilo – da se ne treba žaliti na svoje fizičke i duševne boli. Smatrala je da je poziv igračice i koreografinje bio svojevrsni priziv, tj da je budući poziv izabrao nju, a ne obrnuto, pošto je duboko verovala da se rađamo sa određenim naklonostima koje su nam srasle *kao delovi tela*. Na nagovor drugarica da krene s njima u baletsku školu, ona ih je odbijala odgovorom kako ume i zna da igra. Male solo predstave (oslobođena od cipela i sa velom preko tela) prikazivala je kućnoj pomoćnici koja joj je najčešće bila jedina publika i koja je njen ples nazivala *pobesneli krastavac u pustinji*. Kada je otac poslao u Francusku (u ženski zavod nadomak Pariza) da nauči jezik, taj boravak je uticao kako na njen lično tako i na umetničko stasavanje, obrazovanje i formiranje ukusa. Općinjavala je Francuska buržoaska revolucija, te kasnije iz toga crpe inspiraciju i prenosi je u svojim delima. Ideja da se opredeli za poziv balerine, odnosno plesačice došla je neobičnim putem u njen život. Beogradska balerina Olga Šmatkova zatekla se, nakon pada sa petog sprata, na oporavku u Vršcu u kući rođaka Smiljane Mandukić. Vršac i život sa rođacima, koji su podsticali njenu maštu i fantazije, doprineli su umnogome budućem životnom opredeljenju. Volela je da lepu, veliku, čistu bečku kuću zameni za prašnjavi Vršac i slobodu koju je tim odlascima dobijala. Olga Šmatkova je držala časove devojčicama i priredila koncert na kome je Smiljana Mandukić iskazala svoju darovitost postavši *zvezdom večeri*, što je bilo dovoljno da se ukaže na nju kao na talent koji ne sme da tavori i propadne. Po povratku u Beč otac je upisuje u čuvenu školu primabalerine bečke Opere Cecilije Čeri, sa kojom nije ostvarila dobar i plodotvoran kontakt u odnosu učenica – nastavnica. U međuvremenu, čitala je o slobodnoj igri Isidore Dankan, sama sastavlja koreografije, podučavala druge devojčice i plesala u dobrotvorne svrhe na školskom koncertu. Kasnije stupa na akademiju gde je *Kunsttanz* predavala Gertruda Bodenvizer, koja je razumevala ideje, stremljenja i afinitete svoje mlade učenice, pa je podržala i u njenom samostalnom pripremanju koncerta, koji je izvela u gradu Tulnu, povodom održavanja grobova srpskih vojnika iz Prvog svetskog rata. Nakon uspeha u Tulnu, ali i nakon Beča i Graca gde samostalno izvodi svoje koreografije, daje koncert u Beogradu 1928. godine, uz klavirsku pratnju Lovra Matačića, gde od ukupno deset koreografija šest izvodi na bis. U Beogradu izvodi pomenuti „Matine baletnih igara Smiljane

Mandukić“ 4. decembra 1928. godine u Sali Luksor. U neobjavljenom tekstu naslovlenim „Početak. Smiljana Mandukić priča o početku svog puta“, a to vreme evocira sledećim rečima:

„Posle Beča, Graca i Tulna ja sam se hrabro otisnula u Beograd. Svoj program sam sama ispunjavala /tako je radila Isidora Dankan, a ja sam išla njenim stopama/ Moja najsnažnija tačka bio je prelid od Rahmanjina 'Rob'. Kidala sam lance, tražila slobodu, bežala i na kraju puginula. Ni sama nisam znala da li igram ili glumim, a u zanosu mi se ponekad i kostim raspao. Moja tačka je naišla na veliko dopadanje, vikali su 'bis', pljeskali, te sam kraj morala da ponovim i ponovo da umrem“.

Kritika se pitala šta je to što igra Smiljana Mandukić, jer nije se moglo svrstatи niti u glumu niti u balet. Koncerti koje je izvodila nisu nailazili na odobravanje i podršku njenog oca, koji joj je nakon jednog odgledanog nastupa rekao da je već video i nešto lepše u svom životu, a od njenih eksperimenta se ogradio zahtevom da ne nastupa pod prezimenom Mandukić, već pod pseudonimom. U neobjavljenom rukopisu (koji je verovatno predstavljao ličnu belešku pred intervju) „Period od 1930 – 1941. Moja škola. Radio“ Smiljana Mandukić piše: „Posle moje propale pozorišne karijere, vratila sam se mome ocu u Beč i shvatila da su moji koncerti prolazne i vrlo zamorne, a ne donose potrebno za samostalan život. Shvatila sam da će morati imati neka svedočanstva i počela ozbiljno misliti na Akademiju. Pošto sam sve moguće časove pohađala, a nisam bila zvanično upisana morala sam prvo da pokušim potpise i tako overim godine. Položila sam ispit za igrača i pedagoga. Moja svedodžba je nosila primedbu da mogu svuda po odobrenju vlasti otvoriti školu, sem u Beču“. Nakon završetka školovanja, u Beograd dolazi u goste, da bi potom tu i ostala, a kasnije nastavila umetnički i pedagoški rad traženjem dozvole od Ministarstva prosvete za otvaranje škole za *ritmiku i plastičan ples*. Po dolasku u Beograd prijavljuje se na audiciju za balet u Operi Narodnog pozorišta.

„Posle godinu dana opet sam došla kao gost u Beograd i prijavila se na audiciju za balet u Operi. Naravno da je za to trebalo protekcije, jer je Beograd imao izvrstan balet. Taj Balet su stvarali Rusi koji su kao izbeglice bili primljeni u Teatar i dali svoje najbolje snage da nađu hleb i zadovolje željnu i zahvalnu publiku Beograda. Ja to onda sve nisam znala, a verovala, pošto dolazim iz Beča da će ih zadiviti svojim znanjem. Audiciji su pri-

sustvovali: stari Benički /kompozitor 'Marš na Drinu'/ (Binički, greška u kucanju, prim. V.O.) Stevan Hristić /direktor Opere i kompozitor 'Ohridska legenda'/ Jelena Beljakova /šef Baleta/ (Jelena Poljakova, greška u kucanju, prim. V.O.) i Momčilo Milošević /direktor Glumačke baletske škole/ M. Milošević je nekoliko godina kasnije postao moj muž, ali onda se jedno drugom nismo dopadali. On je jedini glasao da me ne prime. 'Ima dosta naših balerina sa završenom klasičnom školom' – rekao je" (neobjavljen tekst: „Početak. Smiljana Mandukić priča o početku puta“).

Prelazak iz nekadašnje austrougarske kulturne sredine i snalaženje u srpskoj patrijarhalnoj beogradskoj sredini joj nije predstavljao problem. Osećala se spremnom i sposobnom da menja, čak kreira društvo za koje se opredelila. Lični odabir između dve, po mnogo čemu različite, kulture čini u korist one strane gde se oseća potrebnom, ali i slobodnom da doprinese razvoju prenoseći evropsku modernu umetnost igre i slobodnog pokreta. Životnim emancipovanim shvatanjima prilagođava vlastitu okolinu sebi i svojim nazorima. Uspešno prevazilazi različite otpore i neprihvatanja nove igre u patrijarhalnoj sredini, pa čak i zabranu izvođenja njenih koreografija na Kolarčevom narodnom univerzitetu (koju u ime Ministarstva prosvete potpisuje i izdaje Ljubica Kašikić 1947. godine). Moderna igra se u tom trenutku shvata dekadentnom umetnošću. Smiljana Mandukić se upušta u avanturu koja se zove - moderna igra na Balkanu početkom 20. veka. U toj avanturi nije usamljena - Maga Magazinović je već krčila staze modernoj plesnoj umetnosti. U neobjavljenom rukopisu „Period od 1930 – 1941. Moja škola. Radio“ Smiljana Mandukić opisuje svoju prethodnicu sledećim rečima: „Pre mene je Maga Magazinović, koja je bila neko vreme u Nemačkoj, imala školu ritmike i radila po Dalkrozu. Upozale smo se docnije i ja sam se divila toj pametnoj i hrabroj ženi koja je u tom predratnom, patrijarhalnom društvu krenula novim idejama.“ U rukopisu „Kako je počeo moderan balet ili putevi modernog baleta kod nas“ opisuje svoje beogradske početke na sledeći način: „Prof. Maga Magazinović donosi iz Nemačke Labanove i Dalkrozove metode i razvija među mladima veliko interesovanje. Kada sam se ja pojavila 1930. god i tražila od min.prosvete dozvolu za otvaranje škole za ritmiku i plastičan ples dali su mi dozvolu samo za godinu dana jer su verovali da će i ovako škola propasti. (...) Mislim da ne treba da govorim o svetskim događajima na planu plesa. Najveće zasluge kod nas ima Maga Magazinović koja je svoje znanje prenela na nekoliko darovitih ljudi. Da spomenem samo Luj Daviča čije

ime nosi sada baletska škola. Radmila Cajić, čiji je vek bio kratak. Mira Sanjina, koja je napustila moderan balet zaposlivši se u nar.pozorištu”.

Na svom putu ka modernoj igri Smiljana Mandukić se, kako je sama isticala, sukobljavala sa tradicijom, okolinom, pa i samom sobom. Stimulativno odrastanje u gradu umetnosti, Beču - gde je bila u prilici da gleda mnoge pozorišne predstave, pogotovo baletska izvođenja sa vrhunskim igračicama i u bogatoj scenografiji – doprinelo je sazrevanju želje da se bavi umetnošću, odnosno baletom. Otac je upisuje na časove klasičnog baleta, na kojima ubrzo otkriva kako sebe ne može da realizuje u potpunosti kroz svakodnevno ponavljanje istih pokreta, a ni lični odnos sa nastavnicom baleta Cecilijom Čeri nije bio motivirajući. Milica Zajcev o tome piše sledeće: „Pošto sam znala da je čak tri godine učila klasičan balet, u Beču, kod primabalerine Cecilije Čeri, što joj je ubrzo postalo dosadno, jer je morala stalno uvežbavati iste pokrete i bezbroj puta ih ponavljati, upitala sam je jednom prilikom zašto je odustala od klasičnog baleta, odnosno, šta ju je privuklo modernoj igri. Odgovorila je sažeto i jasno: ‘Moderan balet se razlikuje od klasičnog, jer se igrač slobodno kreće u prostoru. On sam stvara pokrete, za razliku od klasičnog baleta u kojem su pokreti već unapred određeni i naučeni. Koreografisati modernu igru je, možda, zbog toga teže, ali s druge strane i lakše, jer se ta igra rađa pod inspiracijom muzike, ideja, tema.’“ (Zajcev, Milica. 1992. „Prva dama moderne igre“. Scena 4-5:123-125)

U Smiljani Mandukić će se dogoditi preokret, odnosno prebeg iz klasične u modernu igru u trenutku kada u Beču, još kao učenica, prisustvuje izvođenju modernog plesa<sup>5</sup> lišenog dekora i bilo kakve scenografije. Posmatrajući telo igračice, koje se izvijalo na praznoj pozornici i bilo nesputano u izražavanju kostimom ili scenografijom, a s druge strane koje je uspešno dočaravalo proživljavanje proleća – osvestila je ličnu spremnost da se životno posveti novoj slobodnoj igri i da veruje da se kroz taj oblik igre mogu ostvariti najviši umetnički izrazi. Uviđala je da se kroz novu oslobođenu igru zadire u savremenost i otvaraju mogućnosti za izražavanje života koji odgovara duhu vremena. U ličnim beleškama Smiljana Mandukić piše: „Moderan balet, čiji su put utirali Izadora Denkan i Rudolf Laban, a koji se ne zadržava na mehanizovanoj tehnici klasičnog baleta, daje velike mogućnosti za izražavanje života, što baš odgovara duhu današnjeg vremena. Ne samo kod nas, nego u celom svetu, pozornica pored toga što je središte snova, sve više postaje i

<sup>5</sup> U svom rukopisu Smiljana Mandukić ne navodi podatak o kojoj igračici i koreografiji se radi.

tribina istine". Isticala je da se celokupan sistem moderne igre temelji i bazira na prirodnom pokretu, tj. *pokretu uzetom iz života*, kako je govorila. Ostvariti istinu i životnost na sceni bili su njeni koreografski imperativi, a koji se primećuju i u radu potonjih koreografkinja Nade Kokotović i Sonje Vukićević. S druge strane, Smiljana Mandukić se poput Mage Magazinović višestruko zalagala za prosvetni i umetnički značaj ritmičkih igara i moderne igre, za edukaciju ženskog dela populacije. Smiljana Mandukić, kao i Maga Magazinović, tokom ratnih godina (1941-1944) nije prekidala svoju umetničku i pedagošku delatnost. Citat iz neobjavljenog rukopisa Smiljane Mandukić o radu na Muzičkoj akademiji (verovatno je u pitanju zabeleška za intervju):

„Muzička akademija, u to vreme i dramska

Pozvata sam u jesen 1941 da primim otsek ritmike. U to vreme je pri Muz.akademiji bio i viši otsek baletske škole. Na tom baletskom otseku su predavali Jelena Poljakova i Nataša Bošković. Po odlasku Jelene Poljakove mislim da je predavala Nataša i Mile Jovanović. Ja sam predavala ritmiku na dramskom otseku i pevačima, sem baletu. Rektor je bio kompozitor Petar Konjović, a potom Stevan Hristić. Pošto sam 6. aprila u bombardovanju izgubila stan i studio ja sam na Akademiji prihvatile rad pod neobičnim uslovima. Naime molila sam da mi se ustupi mesto honorara sala za vežbu 2 x nedeljno kako bi mogla da nastavim rad i koreografišem. Bilo je po ranijem planu da se predaje „ritmika“. Ja sam svoj rad pretvorila u „scenske kretnje“. Na Akademiji sam ostala do 1947. god. 1947. sam prešla na poziv tadašnjeg direktora Vjekoslava Afrića u novu osnovanu Filmsku školu. Akademija je za mene bila veliko iskustvo u radu s glumcima. Nekoliko mladih glumica su se zainteresovale za balet. Imenujem: Olgu Spironović, Danicu Mokranjac, Kapitalinu Erić“.

Prelazak u Filmsku školu za Smiljanu Mandukić nije značio i duže zadržavanje u njoj, tačnije do 1950 godine. I dalje je predavala predmet koji se zvao Scenske kretnje, ali na kraju školske godine ispitna komisija sa Aleksandrom Vučom i Anikom Radošević na čelu nije razumela zašto ne radi po Labanovom sistemu već podučava glumce kako da padaju. Kada se Filmska škola udružuje sa Akademijom za pozorišnu umetnost dolazi do prekida saradnje, zbog čega Smiljana Mandukić nije žalila, „jer je teško bilo dokazati glumcima da je telo deo glume“. (neobjavljeni rukopis „Filmska škola“)

Nakon Drugog svetskog rata dobija poziv od Odeljenja za kulturu i umetnost da bude umetnička rukovoditeljka, odnosno nastavnica Gradske baletske škole u Beogradu, koja je počela da radi 1. marta 1949. godine. U neobjavljenom rukopisu „Gradska baletska škola. posle Gradske baletski tečaj“ beleži: „1949. su povučene privatne škole, u to vreme zvaničnu dozvolu za studio imala sam ja i Olga Grbić Tores (španske igre). Danica Živanović i Sonja Dojčinović davale su privatne časove, ali su bile uključene u sastav nastavnika gradske škole. Pošto sam ja sa svojim studiom davala celovečernje odnosno Matineje u Narodnom pozorištu, za prugu, za đačke kuhinje, ranjenike i t.dalje. ondašnji poverenik za kulturu Anica Magašić bila je mišljenja da treba da budem umetnički rukovodilac, te novo osnovane škole. Razne intrige su doprinele da dam odmah ostavku na to zvanje i da radim samo kao nastavnik baleta“. Kasnije, vodila je veliku borbu za očuvanje i rad upravo te iste Gradske baletske škole, koja je prvo bitno bila zamišljena i funkcionalisala kao jedina posleratna škola modernog baleta, a potom nepravedno proglašena za kurs, zatim za dopunu fizičkom i umetničkom vaspitanju, napisetku čak i za zabavu iz koje izlaze igračice za barove. Smiljana Mandukić je isticala, u svojim dopisima gradskom odboru, postignute rezultate i neophodnost postojanja škole takvog profila koja će razvijati modernu umetnost igre u nas, pogotovo što je njoj srodnja Srednja baletska škola spremala kadrove isključivo za Narodno pozorište u Beogradu. Obraćala se nadležnim prosvetnim organima (više puta) s predlozima tražeći način da reši problem opstanka Gradske baletske škole, slala nastavni plan i program rada, ali nažalost za modernu igru u školskom i društvenom sistemu nije bilo naročito mnogo razumevanja i sluha, pa time ni mesta. „Smatralo se da je takva škola dekadentna i u nas nepotrebna. Jer igra nema budućnosti, sem klasičnog baleta“. (neobjavljen rukopis „Gradska baletska škola. posle Gradske baletski tečaj“) Činjenica da je škola etiketirana da služi za zabavu govori o nezavidnoj društvenoj poziciji moderne igre. U svom referatu „Slučaj Gradske baletske škole u Beogradu“ Smiljana Mandukić kaže:

„Kao što se ni muzika ne sluša samo u operi, tako se ni igra ne može ograničiti samo na opersku scenu već treba da pređe i na koncertni podijum. (...) Prošla su vremena kad su se senilni starci oduševljivali golim nogama, u piruetama gledali simbol igre, a igračice posmatrali kao slatke devojčice za zabavu. Moderan balet, slobodan,

neizveštačen, uokviren običnim zavesama, ta ustvari prastara umetnička igra, ima najviše mogućnosti da kroz pokret izrazi duh današnjeg vremena: radost rada, stvaralački polet, borbu, pobedu, ushićenje života – sve čime je ispunjen duh našeg savremenog čoveka. U ime toga i podnosim ovaj referat, moleći da se malo razmisli o sudbini modernog baleta kod nas“.

Škola je imala prvo četiri smera: odsek modernog baleta, ritmike na kome je Smiljana Mandukić predavala moderan balet, drugi odsek plastike koji je vodila Sonja Stanisavljević Dojčinović, treći odsek španskih igara sa Olgom Grbić Tores i na klasičnom smeru je predavala bivša učenica Mandukićeve, Danica Živanović. Klasičan balet je u početku bio obuhvaćen obaveznim školskim programom, učio se kao dodatni predmet na drugim odsecima, da bi se kasnije razvio i postao zaseban odsek. Škola je bila podeljena na niži i viši tečaj modernog baleta. Niži tečaj je trajao tri godine, na časovima se radilo po Žak-Dalrozovoj tehnici, a časovi su održavani 3-4 puta nedeljno. Celokupan trogodišnji smer nije bio fokusiran samo na stvaranje budućeg igračkog kadra, već i umetnički obrazovane publike. Pohađanjem nižeg tečaja mladim naraštajima se pružalo umetničko obrazovanje, ali i kulturno uzdizanje i rafiniranje umetničkog ukusa, a uz to im je pružana šansa da se oprobaju i otkriju vlastita interesovanja. Viši tečaj, prvobitno u trajanju od tri, kasnije produžen na četiri godine, bio je osmišljen kao nastavak nižeg tečaja, na koji bi se upisivali zainteresovani koji već poseduju igračko iskustvo. Cilj je bio da se putem edukacije na višem tečaju pripreme za budući rad igrači/ce, pedagoški/nje/pedagozi, koreografske/koreografi. Gradska baletska škola je bila prva ustanova nakon Drugog svetskog rata koja je razvijala modernu igru. Na kraju školske godine učenici su polagali ispite iz igračkih predmeta pred stručnom komisijom i javno prikazivali svoj rad na koncertima, koji su imali dobar odjek u široj javnosti. Pored praktičnih predmeta obavezno su pohađali u okviru škole i predavanja iz umetnosti, tj. izučavali su: istoriju baleta, istoriju pozorišta, istoriju muzike, istoriju kostima itd. Mnogi učenici su, po završetku, igrali u beogradskim pozorištima ili nastavljali dalje da putem pedagoškog rada prenose igračka znanja, predajući honorarno moderan balet, odnosno ritmiku po državnim muzičkim školama ili u domovima kulture. Smiljana Mandukić se godinama borila za status Gradske baletske škole, koja je po programu i kvalitetu nastave funkcionalisala kao regularna stručna škola, ali je bila društveno omalovažena i proglašena za tečaj. Ispiti iz svih igračkih predmeta su se polagali na kraju školske godine, jednako kao u Srednjoj

baletskoj školi samo bez davanja zvaničnih diploma. Sastavljane su i komisije pri Savetu za kulturu i umetnost, Maga Magazinović je bila jedna od članica komisije, održavane su sednice na kojima se raspravljalo o mogućnosti da škola više nema formu tečaja i neformalnog obrazovanja, već umetničke škole koja će davati valide diplome, uz to su isticani uspesi ostvareni na svim javnim istupanjima, ali se i dalje nastavljalo po starom principu tečaja. Održana je, tim povodom, konferencija učenica, roditelja i školske uprave, no status škole ipak ostaje nepromjenjen. U nameri da utemelji školu kao zvaničnu instituciju, nakon 12 godina postojanja, rada i uspeha škole, Smiljana Mandukić piše pismo Stanki Veselinov, tadašnjoj poverenici za kulturu i umetnost Gradskog odbora, tražeći podršku za rad i mogućnost da đaci dobijaju zvanična svedočanstva pomoću kojih bi se zapošljavalii, navodeći već ostvarene primere uspešnosti bivših đaka koji su sa usvojenim znanjem moderne igre i ritmike radili u profesiji, ali honorarno i bez prava na zapošljenje. Stvaranje kadrova u školi je bilo očigledno uspešno, a s druge strane potpuno društveno neshvaćeno i bez podrške. Na kraju pisma kaže: „U današnjem vremenu, kad se sa toliko poleta uspešno vrše mnogi eksperimenti na raznim stranama ljudske delatnosti, jedan takav pokušaj trebalo bi da bude prihvaćen. Budućnost baleta, kao što je već odavno zapaženo u celom svetu, ne može se ograničiti samo na igru u svilenim patikama tradicionalnog klasičnog baleta, nego se mora odraziti u igri koja donosi duševni izraz, u umetničkoj igri koja proizilazi iz istinske emocije a ne iz veštine. (...) Tražim samo jedno: da se najzad i modernom baletu omogući slobodan razvitak“.

U nastavnom programu koji je osmisnila uključene su bile, pored ostalog, vežbe na podu i razni koraci iz karakternih igara uz pomoć kojih se razvijao osećaj za ritam. Na višem tečaju je svojim planom uključivala: osnove našeg folklora i njegovu stilizaciju, istoriju igre sa praktičnim učenjem istorijskih igara i anatomiju, kao dodatne predmete. Budući da je smatrala da je izučavanje folklora za buduće igračice i igrače od naročitog značaja u svojim spisima Smiljana Mandukić poredi modernu igru i folklor kao vrlo bliske oblike umetničkog izražavanja, potkrepljujući takve stavove činjenicom da se tehnika modernog baleta zasniva na prirodnom pokretu, a što združeno, po njenom shvatanju, može da posluži kao temelj za stvaranje nacionalnog baleta, inspirisanog nacionalnim melosom, narodnim pesmama i pričama. U tekstu (kojim se zalaže za opstanak škole) „Od kakve je koristi moderan balet“ piše: „Novoj igri su dovoljne i same zavesе, skroman dekor i uprošćeni kostimi. Jer, kao što dobro izgovorena reč i dobra gluma čine dramu, tako i čista igra mora da deluje neposredno, bez mnogo šarenila. Moderan balet je

blizak svim folklornim igramama, jer je ritam njegova osnova. Kroz svoje nevezane pokrete, on može da bude tumač i simfonije i drame". Krajnji i najznačajniji cilj egzistiranja takve škole videla je u: osnivanju igračkog ansambla koji bi radio na promovisanju i popularisanju moderne igre, a osim toga imao i edukativnu funkciju upoznavanja publike sa delima iz muzičke literature. Predlagala je da budući ansambl priprema i koreografije sa sadržajem naših epskih pesama, kao što je npr. *Smrt majke Jugovića*. U tekstu „Gradska baletska škola u Beogradu“ piše: „Kod nas ima puno uslova i razloga za razvitak modernog baleta. Pre svega, moderni balet je mnogo bliži narodnoj igri, folkloru, nego klasični balet, jer se tehnika modernog baleta bazira na prirodnom pokretu. Na tome temelju mogao bi se lako stvoriti naš nacionalni balet, koji bi se razvio iz našeg melosa i našao inspiraciju u narodnim pesmama i pričama“. Smiljana Mandukić je nadahnuće pronalazila u nacionalnim temama i prvenstveno u radu domaćih kompozitora, pa je, u skladu s tim, predlagala da jedan takav ansambl moderne igre treba da se bavi temama iz naše književnosti i istorije. Ideje o promovisanju modernog umetničkog smera, o širem prosvetiteljskom značaju škole, kao i o radu ansambla koji bi nastao od najboljih polaznica i polaznika Smiljana Mandukić napismeno šalje nadležnim državnim organima 1953. godine i to sažima sledećim rečima: „Priredbe ovog ansambla trebalo bi da budu izvođene u zajednici sa pojedinim našim reproduktivnim umetnicima (violinistima, pianistima i pevačima), a imale bi da budu posvećene našim i stranim poznatim kompozitorima. Na primer, Grigovo veče: izvesne kompozicije biće obrađene igrački (Anitrina igra, U pećini gorskog cara, Ingridina tugovanka, itd.), a druge će biti izvođene na klaviru ili pevane. Jedan muzikolog mogao bi na početku održati kraće popularno predavanje o kompozitoru. Tako bi se mogle pripremati mnoge priredbe: Mocartovo veče, Šopenovo veče, veče Čajkovskog, Debisievo veče, veče St. Hristića, i bezbroj drugih, što bi služilo umetničkom i kulturnom podizanju naroda“. Međutim, svoje umetničke i prosvetiteljske ideje koje Smiljana Mandukić nije uspela da realizuje kroz rad Gradske baletske škole, koju odgovorni državni odbori za kulturu i umetnost i šira prosvetna zajednica nisu prihvatili kao relevantnu instituciju, ostvariće kasnije u Kulturno umetničkom društvu „Abrašević“, gde odlazi po preporuci Mage Magazinović, a sa idejom da „udomi“ bivše učenice i učenike koji su završili Gradsku baletsku školu i žele da nastave svoje umetničko izražavanje u okviru igračke trupe.

Prilikom povezivanja igre sa narodnim epskim pesmama, kako Maga Magazinović tako i Smiljana Mandukić, unosile su dramske elemente u svoje moderne koreografije, a uz to su jednako tragale za korespondencijom sa vremenom u kome

su stvarale. Smiljana Mandukić je izrazito naglašavala kako ritmičke igre vode poreklo od pračoveka koji je ritmički kretao svoje telo dajući tome određena značenja. Povezivala je modernu igru i sa današnjim igramama u primitivnim plemen-skim zajednicama, sa obrednim igramama uz doboš ili pesmu. Dakako, Smiljana Mandukić je ukazivala da je savremena igra jedan određeni način povratka ritualu i ritualnom plesu. Kako bi dokazala i potkrepila svoje promišljanje moderne kao svojevrsnog oblika ritualne igre postavila je koreografije na temu *Delfijskih igračica, Igračicu sa zmijom, Igru pred idolom, Egzotične igre oko vatre* itd. O tome svedoči i predavanje koje je (prema njenim spisima) održano 19. februara 1945. pred nastup na Kolarčevom narodnom univerzitetu. U pomenutom predavanju ističe se sloboda koju donosi novi moderan pokret i smer igre, a koju Smiljana Mandukić ostvaruje u svojoj postavci 'Trilogija žene' u kojoj hronološki simbolično obrađuje život žene, od mladosti do starosti.

„Najlepši primer za takvo rađanje ritmičke igre naći ćete na današnjem koncertu u „Trilogiji žene“, jer je u njoj g-đa Mandukić kao koreograf, inspirisana muzikom, obradila čitavu jednu životnu poemu. U Devojaštvu vidimo tri devojke koje se igraju zlatnim jabukama kao simbolima devičanske mladosti i lepote. Potom jedna od njih ostavlja svoju jabuku radi ljubavi, žudeći da podje korak dalje u život. Drugarice joj donose veo, kojim kite buduću nevestu. U Materinstvu dve žene se kreću u molitvi ka oltaru večite ljubavi, dok vesela muzika mami decu na igru i spaja ih sa majkama u kolo sreće. U Poslednjoj borbi sve se već preživelo i ostala je samo priča o prošlosti. Starost je opet približila drugarice iz mladosti. Sad je njihova igra tugovanka. Teški koraci vode ih na poslednji put“.

*Trilogija žene* nema istorijsku ili književnu podlogu, već tematizuje život žene. Koreografija je imala koreodramsku formu, kroz koju se prikazivao životni ciklus žene, sagledavan u životnom krugu: mladost – svadba – starost i smrt. Koreografski su se analizirali, postavljali i prikazivali ključni momenti oko kojih se vrti ženin život. Realizacija žene se scenski oslikavala kroz materinstvo - što je patrijarhalno viđenje modela ženskog života i njegovog smisla. Iako Smiljana Mandukić (niti svojim stavovima, niti životnim stilom) nije jedinu žensku realizaciju videla samo u materinstvu, reklo bi se da je podsvesno oslikala tradicijski model poželjne slike žene u patrijarhalnoj kulturi. S obzirom na to da počinje od ženske mladosti možemo da tumačimo njenu koreografsku ideju kao prikazivanje svojevrsnog polnog rađanja, jer se dotiče

mladosti, tj. trenutka kada žena postaje svesna svoje polnosti, a sa druge strane to je bila apoteoza ženi, ili pak alegorijska priča o obnovi života posle rata.

U periodu trajanja Gradske baletske škole i nastavničkog rada u njoj, a pre svog pedagoškog i umetničkog delovanja u KUD-u „Abrašević“ Smiljana Mandukić 1954. godine piše i objavljuje tekst u novosadskom listu *Naša scena 90-91*, pod naslovom „O modernom i klasičnom baletu“. Sučeljavajući razlike i sličnosti klasične i moderne igre, uočava poput Isidore Dankan, da je moderan plesni pravac igra budućnosti, i da se kroz prirodan oslobođen pokret oslobođa izraz duše i duševnih stanja. Po njenom shvatanju, moderan pravac igru vraća ritualu i prirodi, a *igra je masovna i društvena potreba*, kroz nju se iskazuju društvena saznanja i shvatanja, što se veoma podudara sa promišljajem Mage Magazinović. Prvobitno, čovek je igrao „u divljenju i strahu pred nadzemaljskim i natprirodnim, čovek je, tek posle mnogo vekova usavršavanja, vezivao svoje pokrete u harmonične celine i, uz pesmu i muziku, davao igri umetnički izraz“. Klasičan balet posmatra kao muzejski i dotrajao, što se takođe slaže sa viđenjem i promišljanjima Isidore Dankan. Smiljana Mandukić osporava klasičnom baletu da može da prati sadašnjicu i odlike drugih vremena, osim onog u kome je nastajao i razvijao se. Smiljana Mandukić u ponutom tekstu ističe: „On je isuviše obeležje jednog perioda u razvoju igre, da bi mogao preko pozornice da oživi duh raznih vremena“. Moderan balet se ne može posmatrati kao igra koja nema tradiciju, naprotiv, jer čovek kroz njega iskazuje svoja osećanja, a tradicija je u 'ritmu koji vlada celom prirodom'. Traganje za harmonijom ritma u kosmosu koja se prenosi na ljudsko biće i ples je odlikovalo kako Smiljanu Mandukić, tako i njenu prethodnicu, Magu Magazinović, odnosno zajedničke im uzore novog plesa – Labana i Žak-Dalkroza. Sve vežbe i celokupan sistem moderne igre, po njenom shvatanju, imaju svrhu u oslobođanju tela, koje ne treba da obitava u tradicionalnim okvirima. Dalje, u istom tekstu, prema rečima Smiljane Mandukić: „Sistem modernog baleta bazira se na prirodnom pokretu, na pokretu **uzetom iz života**. (...) Poznati pobornici modernog baleta Isidora Denkan, Dalkroz, Meri Vigman, Margareta Valman, Gertruda Bodenvizer, Jos, Marta Graham i mnogi drugi, vratili su igru njenom praizvoru, prirodi, otrgnuvši je iz klasičnog baleta, odbacivši ideal neprirodnog“.

Prvo delovanje Smiljane Mandukić, kao žene koja dobija određeni rukovodeći položaj u Kulturno umetničkom društvu „Abrašević“ 1955. godine poklapa se sa vremenom kada se u SFRJ donosi zakon kojim se izjednačavaju muškarci i žene

u pravima na nasleđivanje. Žene postepeno osvajaju svoj prostor u posleratnom periodu, od prava u kući do prava u široj zajednici. „Prvi tragovi o postojanju baletske sekcije u 'Abraševiću' vezani su za kraj 1955. godine i početak 1956. godine. (...) Napominjem da su Beograd i njegovi umetnički krugovi u ovo vreme još uvek moderan balet smatrali nižom vrstom umetnosti, pa je 'Abrašević' i ovog puta odigrao avangardnu ulogu u prihvatanju nečeg novog“ (Simić 1985, 344-345).

Prvo umetničko delovanje Smiljane Mandukić u okviru KUD-a „Abrašević“ bilo je kroz ostvarenje dečije dramske predstave *Večiti cvet* Milenka Misailovića, gde ona postavlja koreografiju za glumački ansambl, što nam pokazuje da, radeći sa najmlađima, ples udružuje sa dramskim sadržajima. Nakon toga, po preporuci Mage Magazinović, aktivira se u okviru pomenutog beogradskog Kulturno umetničkog društva i prvi nastup sa njim ostvaruje na Kolarčevom narodnom univerzitetu u Beogradu, sa koreografijom na svitu Edvarda Griga (Edvard Grieg, 1843-1907) *Per Gint*, smatrajući da ta muzika pruža obilje različitih živopisnih momenata. Kostime je radila Božana Jovanović (1932-). I ovde se sprovela praksa uvodne reči kojom se publici donose nova saznanja, pa je o samom delu *Per Gint* govorio Bogdan Simić, član uprave Društva. Glavnu ulogu igrao je njen učenik Jovan Despotović, koji će kasnije postati solista Narodnog pozorišta u Beogradu. Izvođenje baleta doživljjava veliki uspeh, a u listu *Borba* 19. juna 1956. izlazi kritički prikaz Dragutina Čolića, koji pojedine delove poredi sa gimnastičkim vežbama. Čolić u uvodu piše: „Balet-ska sekcija Kulturno-umetničkog društva „Abrašević“ pod rukovodstvom Smilje Mandukić umela je da odabere delo koje odgovara izvođačkim sposobnostima ne samo baletske amaterske grupe, već i orkestra ovog kulturno-umetničkog društva, stavivši na repertoar „Per Ginta“ od Edvarda Griga. Ova divna lirska svita genijalnog norveškog majstora, koja je izvođački pristupačna i skromnom amaterskom odseku, sasvim je pogodna za kreaciju izražajnim sredstvima plastičnog baleta“ (Čolić D. 1956. „'Per Gint' baletske sekcije 'Abrašević'“. *Borba*. 19. jun). Isti koreodramski balet gostuje i u Slavonskom Brodu na proslavi 35 godina fabrike „Đuro Đaković“; o pozitivnoj recepciji predstave koja je bila značajna u njenoj koreografskoj karijeri Smiljana Mandukić je, kroz anegdotsko sećanje, često govorila potonjim generacijama svojih igračica i igrača, a trajno je zabeležena u monografiji Milutina Simića *Kulturno umetničko društvo „Abrašević“ Beograd 1945-1980*: „Po završetku koncerta mnogi iz publike su istrčali na scenu i počeli da grle izvođače. Karakterističan je i jedan dijalog koji se vodio u Sali za vreme izvođenja dela „Ozina smrt“. Jedan

gledalac je zapitao drugog „Ko je to umro?”, a ovaj mu je odgovorio: „Valjda majka Đure Đakovića“ (Simić 1985, 346). Povodom istog nastupanja objavljuje se u novinama utisak koreografske sekcije: „Uspeh je bio takav – kaže Smilja Mandukić, umetnički rukovodilac baletske sekcije – da su naši domaćini odustali da posle baleta iziđu sa svojom folklorenom sekcijom. Kazali su: bolje je da se ne pojavi“ (Ranislavljević, Đ. 1956. „Jedni ukidaju drugi neguju“. *Radnik*. 4. oktobar).

Neobično za našu sredinu deluje podatak da u tom periodu KUD „Abrašević“ ukida folklorenu sekciju i da se u javnosti vode rasprave za i protiv folklora, protiv folkloromanije i foklornog primitivizma i vulgarizacije, kao i oko toga zašto neka društva neguju našu narodnu igru, dok je drugi ukidaju. To je bio predmet diskusije na osnivačkoj skupštini Kulturno-prosvetne zajednice Srbije (Ranislavljević, Đ. 1956. „Jedni ukidaju drugi neguju“. *Radnik*. 4. oktobar). Čini se da je u pitanju bilo svojevrsno otvaranje ka zapadnoj kulturi i njenim implikacijama. Nakon ostvarenog rezultata sa delom *Per Gint* brojnost njene sekcije se povećava na 80 članova, gde podjednako participiraju devojke i mladići. Sekcija ojačava i zanimljivom činjenicom da je u „Abraševiću“ to jedina igračka sekcija u periodu od 1956. do 1961. godine, pošto u tim godinama nije negovan folklor (Simić 1985, 346). Grupi koja je bila sastavljena od 40 devojaka i 40 mladića usleđuju brojna uspešna gostovanja po zemlji, propagira se i širi kultura pokreta i slobodne moderne igre. Smiljana Mandukić radi sa dve grupe paralelno: pionirskom i sa odraslima. Njenom kako umetničkom, tako i pedagoškom radu odaje priznanje i čuveni američki koreograf Hoze Limon (José Arcadio Limón, 1908-1972) nakon odgledane probe prilikom posete „Abraševiću“. Novine zapažaju njen stvaralački rad, dajući podstrek daljem razvoju nove igračke forme i svrstavajući njenu grupu na mesto vođeće u zemlji (Simić 1985, 347.).

Kada se analiziraju naslovi koreografija iz tog perioda (1957 – 1958) – *Igra sa sabljama*, *Lezginjka*, *Gajana*, *Elegija*, *Anitrina igra*, *Nokturno*, *Slike sa izložbe (Gnom, Stari dvorac, Bidlo, Igra ptica, Dva Jevrejina, Igra pilića, Igra piljarica)* *Groteska*, *Alegro Barbaro*, ali takođe i iz prethodnih i kasnijih godina njenog stvaralaštva, npr. *Ingri-dina tugovanka*, *Na životnoj stazi*, *Trilogija žene – devojaštvo, materinstvo, poslednja borba*, *Jovanka Orleanka*, *Smrt majke Jugovića*, *Ćele kula*, *Kir Stefan* i mnoge druge – učitavamo da je većina koreografija nesumnjivo sadržala dramske elemente, odnosno da se njena igra nije izražavala isključivo kroz apstraktnu baletsku formu, već da teži koreodramskom izrazu. To je bio možda jedan od modela za bolju prihvaćenost i razumevanje kod publike, izbeći hermetičnost i zadržati dramsku

potku, ispričati priču kroz gest i ples. Posedovala je umeće ne samo da načini odbir dela koje *odgovara izvođačkim sposobnostima* onih sa kojima je koreografsko delo stvarala, već i publici kojoj ga prikazuje i predaje. U redovnim novinskim napisima povodom gostovanja njene trupe po Sloveniji i Hrvatskoj, koje je otpratilo 4000 gledalaca, ističe se da je moderan balet, zbog svoje ekspresivnosti i slobodnog izražavanja, publici daleko bliži i razumljiviji od klasičnog, čak mu se daje prednost nad folklorom. „Publika je bila raznovrsna, uglavnom ona koja na baletske predstave odlazi povremeno. Bilo je dosta gledalaca koji su prvi put videli na pozornici baletski program“ (Simić 1985, 348.). Čini se da takvo novinarsko opažanje proističe upravo iz prijemčivosti koreodramskog sadržaja širem krugu gledalaca, ali i da nije bez pristrasnosti kada se modernoj igri pripisuje prednost nad narodnom (jer u tom trenutku „Abrašević“ ne razvija folklor) i da tome donekle doprinosi gostovanje trupe Hoze Limona 1957. godine, kao i njegova izuzetno pozitivna reakcija na pedagoško-umetnički rad Smiljane Mandukić. Hoze Limon je ostavio zabeležen sledeći utisak o probi Smiljane Mandukić: „Ovo je više nego oduševljenje. Najlepše hvala za spremnost što ste mi prikazali vaš lepi rad za koji je potrebbno dosta truda i ljubavi“ (Simić 1985, 347.). O prisustvu Limona njenom času, njegovom iskrenom oduševljenju onim što je video i znatno dužem zadržavanju od njegovog planiranog dnevnog rasporeda, često je govorila Smiljana Mandukić evocirajući sećanja, ali i dokazujući kako srpsko moderno stvaralaštvo na polju igre - nije zaostajalo za svetom. Smiljana Mandukić je pratila sva društvena i umetnička kretanja, što potvrđuje i činjenica da tokom pedesetih formira igračku grupu kada je to predstavljalo i svojevrsni svetski trend, mada ta grupa nije odmah mogla da bude nezavisna od društvenih struktura.

„Temeljite promene u načinu na koji se pozorište izvodi ali i koncipira, koincidiraju s početkom XX veka. Međutim, tek je šesta decenija XX veka, i aktivizam za ženska, crnačka i druga prava, period kada nastaju pozorišne trupe koje će prvi put dosledno sprovoditi neke od ideja potpuno novog i drugačijeg pozorišta“ (Zaharijević i dr 2008, 292.).

Naziv formirane i sada već umetnički potvrđene baletske sekcije pri „Abraševiću“ 1958. godine se menja i postaje „Studio modernog baleta“, a takav naziv je nosio i njen privatni predratni baletski tečaj. Kolebljivost oko toga kako će imenovati grupu uočava se i tokom kasnijih godina, što može da ukaže na postepeno kristalisanje i osvešćivanje potrebe za osamostaljivanjem od društva i umetničkom nezavisnošću grupe, a koje će se i dogoditi u sezoni 1969/70. godine. Za gostovanje

u Slavonskom Brodu (sa istim programom) navodi se podatak o poseti koncertima oko 5000 gledalaca. Danas možemo da postavimo pitanje kako je moguće da je plesna umetnost okupljala tako veliki broj učesnika i gledalaca, šta je to činilo moderno toliko modernim?

„Ne događa se često da se amateri upuštaju u ona područja umjetničke djelatnosti, koja još profesionalni ansambl nisu savladali ni usvojili i na kojima se rješavaju otvorena pitanja razvoja suvremene umjetnosti. Takav avantgardni pokušaj izvršilo je, međutim, kulturno-umjetničko društvo Abrašević iz Beograda, inače poznato kao jedno od vodećih društava u našoj zemlji. (...) Moderni balet suprotstavlja se danas t.zv. klasičnom baletu, a u našoj zemlji imali smo prilike vidjeti trupu modernog baleta Jose Limona. Taj pravac želi da dalje razvije baletnu umjetnost, koja je ostala zatvorena i ukočena u strogim i krutim formama klasičnog baleta. Moderni balet ne pleše se na prstima, plesni pokreti su mu raznovrsni i slobodni, uz mnogo elemenata pantomime i karakternog baleta“ (B.M. 1958. „Moderni balet u Abraševiću. *Glas rada.* 30-25. srpnja). Dalje, u istom članku, uz sve superlativne koreografskom radu Mandukićeve, navodi se zašto se smatra taj oblik igre pristupačnim - jer poseduje ekspresivnost i ljudsku toplinu.

Pored „Abraševića“ i po ugledu na rad Studija modernog baleta druga kulturno-umjetnička društva formiraju svoje baletske sekcije. Povodom nastupa tih ansambla na Festivalu Kud-ova na Kolarčevom univerzitetu, a gde su učestvovali i učenici Srednje baletske škole (23. februara 1958.) Dragutin Gostuški (1923-1998), srpski kompozitor i muzikolog, izuzetno pozitivno ocenjuje rad Smiljane Mandukić i ističe odabir njenih koreografija rađenih na domaće autore i prednost grupe nad svim ostalima koji su učestvovali (Gostuški, D/ragutin/. 1958. „Amateri i balet“. *Borba.* 25. februar). Tome je svakako doprinosio i njen disciplinovan odnos prema radu i umetnosti, koji je vlastitim primerom prenosila na svoje igračice i igrače. U sali za probe „Abraševića“ 1958. godine stavlja na zid deset etičkih pravila, propisuje kodeks ponašanja koji upućuje svojim igračicama i igračima:

1. Umetnost je zadovoljstvo, a ne dužnost, ali je dužnost svakog umetnika da pričini zadovoljstvo gledaocu.
2. Jedan kolektiv može samo onda dobiti značaja i ugleda ako ga njegovi članovi cene.
3. Svaki pojedinac može radom i ponašanjem da doprinese ugledu grupe ili da je unizi.
4. Za vreme probe ne treba gledati na sat; bolje je to činiti pre početka probe.

5. Lepo je o sebi imati dobro mišljenje, ali još bolje imati dobru tehniku, jer se kod igre tehika vidi, a mišljenje ne.

6. U toku rada nije zgodno napuštati salu, jer se usled toga gubi vreme, kontakt i naklonost koreografa.

7. Ni najlepši kostim ne čini igrača, pa ipak igrač ne može nastupati bez kostima. Zato čuvajte kostime i vraćajte ih na vreme.

8. Ne treba smatrati za poniženje redovno plaćanje članarine samo zato što je mala.

9. Umetnost pokreta - igra - sadrži u sebi vajarstvo, slikarstvo, poeziju i muziku. Savladati sve to, znači raditi mnogo.

10. Svaka predstava treba za izvođača da bude doživljaj i svaka publika dobra.

Iz analiziranog rada u „Abraševiću” uviđa se često učestvovanje i kombinovanje programa sa recitatorima, poput pedagoško-umetničkog delovanja i javnih istupanja „Škole za ritmiku i plastiku” Mage Magazinović. „U prvoj polovini 1960. godine baletska sekција највише је учествовала у програмима са групом recitatora и дaje концерте по радним организацијама. (...) Ovi koncerti су већином били vezani за прославу Dana žena” (Simić 1985, 351.).

Predstava *Slike sa izložbe* koja je u sezoni 1960/61. izvedena kao velika baletska premijera Ateljea 212 izazvala je pozitivne, ali i jednu izrazito negativnu kritiku, objavljenu u *Politici* i naslovljenu sa „Igrački amaterizam”, u kojoj se napada njen umetnički rad i *pretendovanje da bude predstavnik baletske avangarde*. Kritika je potpisana inicijalima B.M.D, iza kojih stoji kritičar Branko Dragutinović, (naslednik u muzičkoj kritici Miloja Milojevića) koji je u muzičkim kulturnim krugovima bio poznat po surovoj i često neobjektivnoj kritici. Zbog pomenute kritike Smiljana Mandukić 24. aprila 1961. piše pismo ostavke na saradnju sa Ateljeom 212. Pošto su članice i članovi baleta bili protiv prekida saradnje sa pozorištem pismo šalje tek 1. maja 1961. godine. Smiljana Mandukić u tom pismu kaže: „Nesreća je u tome, što živimo u vremenu kada sasvim beznačajan čovek, koji nema nikakve stvarne veze sa umetnošću, može, sa prostakom zluradošću i gangsterskom grubošću, da sroza u blato jedan mlađi kolektiv, koji, nažalost, nema mogućnosti da se javno opere od prljavštine podlog napadača. Verujte, da je moju koreografiju potpisao mađar drugi, taj nasilnik bi je primio sa najvećim pohvalama”. Zašto je Smiljana Mandukić bila napadnuta perom Branka Dragutinovića, danas je teško proceniti, ali se čini da je možda u svemu postojalo lične osvetoljubivosti kritičara. S druge strane,

to je bio otpor prema novom u pozorištu, prema temeljima koreodrame koju je uspostavljala, a možda i prema njoj lično kao trećoj ženi Momčila Miloševića. Na novinskom isečku pomenutog članka ostavila je svoju belešku sledeće sadržine: „Bezobrazluk koji je unazadio naš rad i upropastio saradnju sa Ateljeom 212“. Međutim, nema podataka kako je reagovao tadašnji upravnik Ateljea 212, Bojan Stupica. Kritika B. M. D. odnosno Branka Dragutinovića, zaključuje se sledećim rečima: „Poslednja tačka programa nosila je naziv Igra bez veze. Čini nam se da bi to trebalo da bude moto ove izrazito diletantske igracke trupe, koja zaista nema veze sa umetnošću, sa savremenim baletskim izrazom i sa streljenjima kamernog teatra „Atelje 212“. (B(ranko). M. D(ragutinović). 1961. „Igrački amaterizam“. *Politika*. 15. april) O istoj predstavi, *Slike sa izložbe*, koju je (nekompotentni kritičar za savremeni ples) B. Dragutinović nedobronamerno ocenio i oštro napadao - bilo je i drugaćijeg mišljenja, te se mogu pronaći i pozitivne kritike. *Slike sa izložbe*, u kojoj S. Mandukić dramaturški inventivno sučeljava koreografiju na muziku Modesta Musorgskog (Модест Петрович Мусоргский, 1839-1881) naspram drugog dela koji imenuje *Slike sa jedne savremene izložbe* na muziku savremenih kompozitora - Milica Zajcev u kritici „Slike sa izložbe“ u listu *Borba* 16. aprila 1961. godine daje pozitivno mišljenje. Međutim, u poslednjem segmentu večeri, izvođenjem koreografije za muški deo ansambla *Ritam čelika* čini se da interesovanje za koreografsku analizu problema otuđenosti savremenog čoveka (podređenog tehničkom napretku vremena) postaje tema koja će je opsedati do kraja stvaralačkog rada, odnosno do kraja života. U njenom daljem koreografskom opusu nizaće se koreografije *Čovek-automat*, *Roboti*, *Mašina* i sl. U istom programu izvedena je koreografija za ženski ansambl *Senke*, koju M. Zajcev navodi kao izuzetan domet, a tretirala je problem ženskog logora i bespomoćnosti. Takođe, novosadski *Dnevnik* donosi pohvalan prikaz prilikom gostovanja baletske trupe na sceni „Ben-Akibe“ 1961. u Novom Sadu. Iz teksta učitavamo primećenu bliskost evropskom modernizmu, koji je ples istraživao kroz svakodnevne pokrete. Piše: „Umetničke concepcije koreografa Smiljane Mandukić ogledaju se naročito u težnji maksimalnog korišćenja prostornih odnosa i slobodne ekspresije pokreta uz psiho-ritmički doživljaj muzike. Tematski, ova koreografija nalazi sebe u najbanalnijim životnim izrazima od kojih stvara dirljive efektne i upečatljive baletske scene. Pri izboru muzike Smilja Mandukić takođe bira svakodnevnicu“ (Novaković, O. 1961. „Od ulice do mansarde“. Veče modernog baleta“. *Dnevnik*. 23. februar).

Jedna druga i na drugi način sporna predstava, iz razloga što ju je 1969. godine održala kao samostalna umetnica mimo okvira KUD-a „Abrašević”, bila je *Bosonoga igračica* posvećena životu i delu Isidore Dankan. Interesantan je podatak da je Smiljana Mandukić dramaturški umnožila lik Isidore na sedam igračica, pa naslov za najavu tog plesnog događaja u dnevnim novinama *Večernje novosti* glasi: "Sedam Isidora". Kasnije, u Narodnom pozorištu u Beogradu rediteljka Ivana Vujić će postaviti predstavu o životu Mage Magazinović, *Balkanska plastika*, sa sedam glumica (premijerno izvođenje 7. maj 2001.). Smiljana Mandukić opisujući modernu igru (kojoj ne daju mesto na subvencionisanim pozorišnim scenama) i obrazlažući vlastito opredeljenje za predstavu ističe značaj ženske hrabrosti u stvaralaštvu, kao i značaj ličnog kapaciteta za slobodu: „Mislim da se klasični balet umorio! Došao je do takvog savršenstva da će se sad samo ponavljati. Moderni balet se za razliku od klasičnog ne oslanja na naučene pokrete već na telo kao instrument i izvor inspiracije i nadahnuća. Za takvu igru potrebna je hrabrost. Pozorišta, koja još ne zapošljavaju igrače modernog baleta, već počinju da unose u koreografije mnogo od onog što je propovedala bosonoga igračica Isidora Dankan. Ona je prva razbila stare pojmove o baletu. Posle nje su mnogi pokušali da bosih nogu pređu preko scene, ali je malo njih ostavilo traga. Možda zbog toga što nisu imali dovoljno hrabrosti da budu slobodni ili što su zaboravili da je igra pesma u pokretu” (M. K. 1969. „Sedam Isidora”. *Večernje novosti*. 13. novembar).

Predstava *Bosonoga igračica* fragmentarno struktuirana, bila je izdeljena na deset slika, odnosno koreografija: *Prvi susret s muzikom*, *Primavera*, *Poljubac*, *Put u Grčku*, *Moja škola*, *Put u Rusiju 1905. godine*, *Moja deca su mrtva*, *Amerika*, *Moskva 1921. godine*, *Zbogom prijatelji*. Kao muzički predložak koristila je dela Baha, Betovena, Šopena, Mendelsona, Respigija, Rahmanjinova, Debisia, Rodriga i Ramireza. Smiljana Mandukić sama piše scenario za predstavu, na osnovu autobiografske proze Isidore Dankan *Moj život*. Tekstove koji su bili interpolirani u koreografsku celinu čitala je Danica Mokranjac, njena učenica i glumica. Između ostalog, u *Bosonogoj igračici* bavila se motivom ljubavi između Isidore Dankan i Sergeja Jesenjina (Сергей Александрович Есенин, 1895-1925), ali slobodnim plesom je, pre svega, nudila nov koncept ženske slobode koja *ostavlja traga*. Iako možemo da primetimo da je celokupna predstava bila divertismanske strukture, ona se može podvesti pod žanr koreodrame. Imala je dramski okvir zasnovan na knjizi Isidore Dankan, a koreografije su bile rediteljski objedinjene u homogenu celinu i praćene rečju.

Jedna druga predstava, koja se takođe uočava kao svojevrsni koreodramski koncept, bila je *Popodne kod Mocarta*. Međutim, na programu predstave ne стоји godina izvođenja, ali je jasno na osnovu novinskog isečka da je to bilo u periodu nakon 1959. godine. Smiljana Mandukić je napisala scenario i osmisnila koreografiju. Scenario je sadržao dijaloge i operske numere, po čemu se približava ideji totalnog teatra. Pre izvođenja predstave održana je uvodna reč, u programu nije naznačeno o čemu, ali pretpostavka je da se govorilo o Mocartu i njegovoj muzici. Lica u komadu, koja navodi u programu predstave su: Mocart koga je igrala Olivera Pandurov, Mocartova mati – Sofija Janković, članica opera Narodnog pozorišta, Papageno, ptičar – Jovan Šujica, bariton, Papagena – Ljiljana Grujić, sopran, Mocartov ujak – Božidar Radović, klarinetista. U scenariju koji je prvobitno naslovila *Mali Mocart* navodi sledeće likove: Mocartova majka, pevačica, Njena prijateljica, pijanistkinja, Mocartov drug, flautist, drugovi i drugarice – balet. Predstava je koncipirana kao jednočinka u trajanju od 40 minuta. Predstavu su izvele učenice baletskog tečaja „Stari grad“ uz sudelovanje Muzičke omladine Beograda. Na programu nije navedena ustanova u kojoj se ceo događaj odigrao 28. aprila, već samo ulica Skenderbegova 43., a radilo se o Narodnom univerzitetu „Stari grad“.

Sa „Beogradskim savremenim baletom“ Smiljana Mandukić nastavlja širenje kulture moderne igre putujući po Jugoslaviji, bilo da se radilo o festivalima ili samo o gostovanju u nekom manjem ili većem gradu. U januaru 1976. godine, a i narednih godina učestvuje i osvaja nagrade na Ljubljanskim danima plesa, koje je organizovao „Kinetikon“, laboratorija za savremeni ples. Na festivalu se odvijao susret kamernih igračkih grupa ondašnje Jugoslavije, koje su negovale različite pravce igre. Tim povodom Milica Zajcev Darić u kritici je zabeležila: „Beogradski ansambl savremenog baleta pod rukovodstvom Smiljane Mandukić izveo je niz plesnih tačaka sa disciplinom koja imponuje ne potencirajući traganje za eksperimentalnim, no unoseći iskrenu emocionalnu toplinu u svoje interpretacije, koje su svojom skladnom oblikovanosti osvojile gledaoce. Posebno treba istaći skladnost linija u tački ‘Govor tela’ i snažan utisak koje je ostavilo izvođenje ‘Logora’ svojevrsne koreodrame, posvećene 30-godišnjici oslobođenja od fašizma.“ (Zajcev-Darić, Milica. 1976. „Odraz dometa i mogućnosti“. *Borba*. 17. januar) Na kasnijim Ljubljanskim danima plesa izvodila je sledeće koreografije: *Epitaf za Kir Stefana* (muzika: Vojislav Bubiša Simić) *Elektronsku poemu*, (muzika: Edgar Varez), *Plava* i koreografiju *Prostori* (muzika: Branimir Sakač). Povodom igre *Epitaf za Kir Stefana* dobija pohvalnicu za najbolju koreografiju, a njena grupa se po kvalitetu igre svrstava među prve. Hrvatski i slovenački kritičari pišu o njenom radu kao o „otkro-

venju". Zainteresovani njenom poetikom i estetikom pozivaju je da prikaže svoj kreativni postupak i načine kojima dolazi do pokreta. Takođe, Ljubljanska televizija snima njen rad, odnosno pomenute koreografije. Povodom koreografije *Prostori* Smiljana Mandukić kaže: „Određenim pokretima hteli smo da pokažemo kako svaki čovek ima svoj prostor u kome mu se odvija život, a da postoje neke situacije kada se ljudi sjedinjuju, kao što su svetkovine, radosti, nesreće. Ali i pored tih kratkih trenutaka čovek u tom svom prostoru ponovo ostaje sam“ (M.G. 1977. „Pokret u prostoru“. *Politika ekspres*. 8. jul). Iz koncepcije koju iznosi može se zapaziti bliskost i uticaji Labanovog promišljanja i korišćenja prostora kao značajnog elementa igre, pogotovo domišljanja njegove ideje telesne kinesfere, samo što se „kinesfera“ koju Smiljana Mandukić istražuje širi od tela ka celokupnom prostoru životnog puta i istorije jedinke.

Pregledom njenog opusa, odnosno pozorišnih programa uočava se da je birala dela domaćih kompozitora i u njima pronalazila posebnu inspiraciju za pokret. O tom radu, koji je više bio naklonjen domaćem terenu u odabiru muzičkih partitura govori na sledeći način: „Velim da radim koreografije na muziku na koju do sada niko nije koreografisao. Naši kompozitori imaju divnu muziku i ja sam je pronalazila. Ona me je uvek podsticala na nov koreografski rad. Biću iskrena i reći ću da ne volim da radim na muziku koju su mnogi koreografisali. To mi izgleda kao neka kopija. (...) Uvek tražim potpuno novu muziku. Kroz takvu muziku dolazim do novih ideja. A ako nešto već vidim izvedeno na pozornici, to me vise ne interesuje. Jedino se za to interesujem kao publika“ (Zajcev, Milica. 1992. „Prva dama moderne igre“. *Scena* 4-5:123-125.).

U pedagoškom radu, koji je ujedno bio i umetnički, nije prenosila isključivo igračka znanja i uputstva; naprotiv, to je bio samo jedan segment onoga što je davaла svojim sledbenicama. Na časovima i probama, pored novih pokreta, usvajane su i duboke lekcije njene životne filozofije. Analizirajući svoj pedagoški pristup, kao i nesvakidašnji odnos sa onima na koje je umetnički i pedagoški delovala Smiljana Mandukić kaže: „Moram najpre reći“, odgovorila je, „da je moderan balet, moderna igra, privlačila moje učenice i učenike, odnosno da su oni želeli da koriste mogućnost koje ona pruža telesnim izražavanjem. Igrajući na umetničku muziku, izražavajući svoje emocije pokretima moderne igre, oni su se na izvestan način osećali umetnicima. To ih je najviše privlačilo. A pored toga mislim da je naš međusobni odnos uvek bio veoma dobar. Nikada nisam bila strog nastavnik, već savetodavac. Mislim da je važno da pored koreografa i sam igrač ima nadahnuće,

te da sprovodeći koreografove ideje podje njima u susret, da ih, jednostavno, usvoji. Nikada nisam želela da moji igrači budu moja kopija. Dala sam im pokrete i onda sam od njih tražila da kroz te pokrete ispolje svoju individualnost“ (Zajcev, Milica. 1992. „Prva dama moderne igre“. *Scena* 4-5:123-125.).

U katalogu „Maga Magazinović“ Tatjane Korićanac navodi se na *Spisku učenika Škole za ritmiku i plastiku 1910-1935* ime Smiljane Mandukić. Takođe, pogrešno se navodi u *Hronologiji scenskih nastupa „Škole za ritmiku i plastiku“ Mage Magazinović* Matine Studija ritmičnih igara Smiljane Mandukić u pozorištu na Vračaru održan 17. decembra 1939. godine. Smiljana Mandukić nije bila učenica Magazinovićeve, ali bliskost njihovih poetika navela je na načinjenu nepreciznost. Dokaz da njihov odnos nikada nije bio na relaciji nastavnica – učenica dokazuje i njena beleška u rukopisu povodom smrti Mage Magazinović:

Beograd 12. II 1968.

„8. februara umrla je Maga Magazinović. Većina mladih za to ime nisu čuli, a stariji su ga već i zaboravili. Pa ipak, to ime je nekada bilo poznato svima, i ostaće zabeleženo u istoriji igre, jer je Maga Magazinović bila prva koja je u našu patrijarhalnu sredinu (1912) unela ideju o novom i slobodnom pokretu tela kroz ritmiku i plastičan ples.

U dobu kada se kroz Isidoru Dunkan rađa nov pojam o plesnoj umetnosti, kad Dalkroz postavlja svoju teoriju „muzika-pokret-zvuk-ritam“ a Laban otkriva filozofiju plesa; u doba kada naše žene odlaze u inostranstvo samo radi obnove svojih toaleta ili da traže spasa kod nekog poznatog lekara, mlada Maga Magazinović posećuje u Berlinu Rajnhardovu školu glume, a zatim završava Kurs ritmike kod Švajcarca Dalkroza. Po povratku u Beograd ona donosi svoje znanje i oduševljenje u našu sredinu, 1912. god. kad je mala Srbija bila puna drugih briga. Kao član K.U.D. „Abrašević“ ona jedino u njemu nalazi mogućnost za svoj značajan poduhvat. Uvežbava skupno kretanje uz recital i pesmu u čemu umorni radnici u večernjim časovima nalaze duševni odmor, oslobođenje od fizičkih napora i ohra-brenje za dalji rad. Idući za svojim uverenjem da čovek treba da oslobodi svoje telo i svoj duh, Maga Magazinović osim radnika okuplja oko sebe i decu, vodi ih na livade u okolini Beograda, gde ih pod sunčanim zracima na travi, upućuje da izvode slobodan ples. Tu igru, koja nije „kolo“ i koja traži svoja nadahnuća u prirodi ‘luda Maga’ kako su je nazivali pojedini neupućeni Beogradani postizala je neumorno u ostvarenju svoga – životnog cilja. Njene male sledbenice nazivaju je iz milošte ‘tetka Maga’...

Ja sam 1931 upoznala 'tetka Magu', kada sam došla u Beograd i posetila njen 'Studio'. Studio se nalazio u Studentskoj 15 i učenice su utornikom i četvrtkom iznosile sav nameštaj u dvorište da bi stvorili prostor za rad. Ali njihovo oduševljenje je bilo tako iskreno i pobornici ondašnjeg savremenog plesa su tako hrabro izdržali sukobe sa roditeljima i društvom da je mala soba porasla u tvrđavu a ideja u kult. Mada nisam bila njena učenica, 'tetka Maga mi je ulila poštovanje (koje do njene smrti gajim).

Socijalistkinja i naprednog duha Maga je bila jedna od malo naših ljudi koja je Lenjinu ispratila na voz 1917 kada je on krenuo za Rusiju noseći mu crvene karantile i vernost za nove ideje.

Posle prvog svetskog rata Maga se bori da u školu uvede ritmičku gimnastiku. Ona je prva kod nas koja izdaje knjigu o umetničkom plesu pod nazivom 'Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost'. Maga je prva koja stvara grupu folklora. Jedan kritičar B.M.D. u to vreme piše: Danas, kada svaki dom kulture ima svoje tečajeve igre uz muziku, kada omladina žuri u svelte i tople prostorije da se igrom razgali bledi ono što je 'tetka Maga' učinila ali ne smemo zaboraviti da je ona bila prva koja je to učinila!

Zato neka bude bučno u dvoranama igre. Neka deca njihaju svoje ručice 'kao lišće na vetru' njene reči i neka odjekuje aplauz našem 'Kolu' u momentu kada se njen pepeo spušta u večiti mir".

Nakon deset godina rada sa trupom „Beogradski savremeni balet“ Smiljana Mandukić priređuje predstavu koju će kritika pohvaliti. Milica Jovanović u *Politici ekspres* odaje priznanje dugogodišnjem radu koreografinje, njenom konstantnom davanju *trajnog impulsa* modernoj igri i različitim igračkim trupama koje je okupljala i daje ocenu koncerta pod naslovom „Visok nivo“. Prema rečima Milice Jovanović: „Koreografije S. Mandukić imaju bogat i raznovrstan plesni jezik, u njima je stalno prisutna primesa novine koja se razvija i raste, što je redak kvalitet za poslenike koji se već tako dugo bavi stvaralaštvom koreografije. Čini se, da kao što ona neumorno predaje mladima, da tako i sama od njih prima i spontano uzima oduševljenje za savremeni današnji pokret. Od prikazanih koreografskih minijatura, odlomak iz Simfonijске poeme 'Ćele kula' Dušana Radića – 'Zapevka' se izdvaja naročitošću plesne, gotovo kontrapunktske forme i zrelošću koreografske misli. Sa ovako dobrim ansamblom S. Mandukić bi, svakako, trebalo da nastavi svoja istraživanja. Ovaj odlomak bi mogao da preraste u celinu karakterističnog jugoslovenskog igračkog izraza“ (Jovanović, Milica. 1979. "Visok nivo". *Politika ekspres*. 12. decembar).

Smiljana Mandukić je, kao i Maga Magazinović, svojim umetničkim i pedagoškim strategijama višestruko delovala na srpsko društvo. Smiljana Mandukić je, takođe, uviđala izuzetan značaj socijalnosti igre, kao društveni doprinos koji nosi. U jednoj kratkoj rukopisnoj belešci (koja je verovatno trebalo da posluži za neki intervju) ostavila je misao o tome šta su po njoj ciljevi modernog baleta. Prema njenim rečima to su:

1. Izaći iz ustaljenih formi.
2. Uključiti širu masu u igru i pokret.
3. Do pre kratkoga vremena su samo narodne igre, odnosno folklorne uključili igrače masovno u igru.
4. Moderan balet traži nove forme umetničke igre, novu tehniku, savremeno kazivanje kroz telo.
5. Igra nije samo zabava. Igra je izraz zbivanja u vremenu. Ona je muzika, pesništvo, slikarstvo.

Njena aktivnost nije uvek rado bila prihvaćena, niti odobravana, ali s druge strane *plastična ritmička moderna igra* koju je prenosila i promovisala u patrijarhalnoj sredini umela je da bude i deo svojevrsnog „pomodnog hita”, jer osim što je u predratnom Beogradu držala časove *gimnastike* na Radio Beogradu i kroz etar širila kulturu pokreta, za njen rad su se interesovali i najviši buržoaski, odnosno društveni krugovi. Mnogo je paralela koje možemo izvući iz delovanja dve avangardne umetnice i savremenice, Mage Magazinović i Smiljane Mandukić, koje su se na određeni način nadovezivale i dopunjavale svojim radom i ličnim odnosom, a što nam sveukupno ukazuje na izvestan profesionalni kontinuitet. I jedna i druga su uspele da deluju prosvetiteljski i da ostvare socijalnu masovnost moderne igre, da šire nova shvatanja i buđenje emancipacije žena s početka 20. veka, menjajući opštevladajući duh, da osvetle ženu i žensko telo iz potpuno nove perspektive. Kao što su javna istupanja Mage Magazinović bila posećivana, između ostalog, od strane kraljevske porodice, isto je važilo i za Smiljanu Mandukić, čije su koncerte u predratnom i posleratnom Beogradu pratili najviši društveni krugovi. Lično je predavala princezi Jelisaveti Karađorđević (1936), o čemu je često i rado govorila, a to je zabeleženo i u romanu Dragana Jovanovića Danilova *Otac ledenih brda*.

Može se zaključiti da je njeno shvatanje i umetničko delovanje u oblasti moderne igre bilo vrlo blisko nastojanjima, shvatanjima i delovanjima Mage Magazinović, i to na sledeći način:

1. Obe su poticale iz nemačke škole moderne igre i prenosile učenja Rudolfa Labana i Emila Žak-Dalkroza, kao i njihovog prethodnika Fransoa Delsarta (François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte, 1811-1871) tj. pokušavale su da evropeiziraju matičnu sredinu kulturom pokreta.

2. Obe su pre izvođenja plesnog programa, na svojim koncertima, održavale praksu uvodnih predavanja o modernoj i ritmičkoj igri koju su prenele iz Evrope.

3. Obe su se, u svom umetničkom radu, bavile nacionalnim temama, katkad čak istim epskim pesmama iz kosovskog ciklusa i stvarale na muziku domaćih kompozitora, te njihove koreodrame definišem sintagmom *epsko-patriotske koreodrame*.

4. Obe su imale poseban odnos prema folklornoj igri i stav da se iz nacionalnog može oblikovati moderno u umetnosti, da se pokreti narodnih igara mogu stilizovati u koreografijama slobodne igre.

5. Obe su isticale značaj ritma u prirodi, tj. uticaj kosmičkog ritma i povezivale ga sa pokretima u modernoj igri, što je igru vraćalo na samo izvorište, ka ritualu.

6. Obe su, kroz svoje škole moderne igre i pedagoški rad, želele da stvore generacije koje će slediti njihove ideje.

Smiljana Mandukić je, tokom većeg dela života, patila od šećerne bolesti. Pogotovo u poslednjim godinama života njen bolest je kulminira. Međutim, smatrala je nepristojnjim pokazivanje i prikazivanje okolini ličnih problema i vlastite boli.

#### 4.3. Odraz nemačkih uticaja na Magu Magazinović (1882-1968) i Smiljanu Mandukić (1908-1992)

Do fenomena moderne, savremene igre, odnosno današnjeg oblika koreodramskog pozorišta, dovele su dve značajne pojave: s jedne strane, očigledna kriza jezika u klasičnom baletu koji je zadirući sve više u ilustrativnost, dekorativnost i tehničku virtuoznost gubio na težini umetničkog čina (dobijajući na značaju društvenog pomodnog događaja) a s druge strane fenomen ekspresionističkog plesa u Nemačkoj, *Ausdruckstanz-a*. Početak 20. veka postaje vreme izuzetno značajnog eksperimentisanja u umetnosti, što će prirodno postati nov put i sastavni deo plesne umetnosti. Loi Fuler (Loie Fuller, 1862-1928), Mod Alan (Maud Allan, 1883-1956), Isidora Dankan, Emil Žak Dalkroz, Rudolf Laban, Meri Vigman (Mary Wigman, 1886-1973), Rut Sent Denis (Ruth Saint Denis, 1879-1968), sestre Vizental

(Wiesenthal) itd, odnosno sve modernistkinje i modernisti vraćali su igru svome izvorištu - prirodnom pokretu. Bio je to povratak na put neraskidive spone između duše i tela koju najbolje može da prikaže igra, odnosno traganje za spiritualnom vezom ljudskog tela i kosmičke energije. Povratak mističnom i ritualnom kodu igre. Korišćene su različite forme: pantomime, jednočinke, kratki plesni komadi, a veoma je značajno da se nova igra događa i van scenskog prostora - u prirodi, po kafeima i kabareima. Kreirane su drame u baletsko-pantomimskom maniru. Pisanje pantomimskih komada bilo je odlika i preokupacija uglavnom nemačkih modernih autora<sup>6</sup>. U vremenu kada iznova dominira antički kult telesnosti tražili su se novi pozorišni izrazi i drugačiji oblici pozorišne komunikacije. Ples nije bio nužni element pantomimskih libreta, ali se vremenom sve više usvaja kao njihov srasli, nezaobilazni deo, pa takvi komadi sve češće stiču reputaciju plesnih pantomima (*Tanzpantomimen*). Očigledno, pojavljuje se interes za neverbalno pozorište i potreba da se rekreira koreodramska forma, ali u savremenom duhu i ključu, prilagođena shvatanjima svog vremena. Pristalice i kreatore imala je među evropskim umetnicima iz različitih oblasti, pa shodno tome i među piscima i rediteljima.

Hugo von Hofmannsthal (Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929), austrijski pesnik, esejista, libretista opera Riharda Štrausa, dramaturg i pripovedač, i Maks Rajnhart (Max Reinhardt, 1873-1943) sa kojim je blisko sarađivao i bio osnivač Salcburškog festivala - zajednički doprinose razvoju pozorišta pokreta. Kako u Evropi, tako i kod nas. Maks Rajnhart je izvršio značajan uticaj na Magu Magazinović (Obradović, Vera. 2008. „Oblikovanje kreativnog postupka: Uticaji Maksa Rajnharta i Isidore Dankan na stvaralaštvo Mage Magazinović“. U Zborniku radova Fakulteta dramskih umetnosti, uredili Enisa Uspenski i Svetozar Rapajić, 13-14. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti), dok bečki kulturni krug kome je pripadao sam Hofmannstal ostavlja trag na stvaralaštvo Smiljane Mandukić. Maga Magazinović je donela umetnička i praktična učenja - od E. Dalkroza, R. Labana, M. Rajnharta, I. Dankan - koja je primila boraveći u više navrata u Nemačkoj. Smiljana Mandukić, zahvaljujući činjenici da je bila bečki đak, prenela je uticaje umetnica i umetnika kao što su bili: Greta Vizental (Grete Wiesenthal, 1885-1970), Gertruda Bodenvizer (Ger-

---

<sup>6</sup> U Rusiji pantomime je pisao Mihail Kuzmin (Михаил Алексеевич Кузмин, 1872-1936) a prvi njegov pantomimski komad bio je izведен 1915. godine u moskovskom Kamernom teatru, u režiji Aleksandra Tairova (Александр Яковлевич Тайров, 1885-1960).

trud Bodenwieser, 1890-1959), Hugo von Hofmannsthal (koji je zajednički stvarao sa G. Vizental). Hofmannsthal je osećao izvesnu skučenost, limitiranost i nepostojanost u jeziku kao sredstvu kojim se opisuje svet. Iz nezadovoljstva i nepoverenja prema onome što se jezikom može iskazati usmerava svoj rad ka pokretu i plesnom pozorištu. I on traži načine da poveže dramsko i plesno, da se razotkrije povezanost duha i tela, verbalnog i neverbalnog, misli i osećanja. Smatrujući da su *ljudi umorni od slušanja govora* utočište pronalazi u plesnom pozorištu, gde umetnička dela treba da potaknu, ožive i dotaknu instinkt, gde treba nastojati da se daje smisao pokretima u savremenom duhu, a osećanja nedvosmisleno jasno iskazuju.

„They feel a deep distrust with words. For words have pushed themselves in front of things. Hearsay has swallowed the world... We are in the grip of a horrible process in which thought is utterly stifled by concepts. Hardly anyone is now capable of being sure in his own mind about what he understands, what he does not understand, of saying what he feels and what he does not feel. This has awakened a desperate love for all those arts which are executed without speech: for music, for the dance, and all the skills of acrobats and jugglers.“<sup>7</sup> (Fleischer 2007, 93-94.)

Hofmannsthal u članku „O pantomimi“ (iz 1911. god.) u kome se poziva na rad Rut Sen Denis, Nižinskog i drugih, ističe da se suština ličnosti izražava kroz gest i pokret, a istina iskazana pokretom za njega je oblik pre-artikulisanih misli. U tom tekstu iskazuje se suština razumevanja pokreta i igre kao ljudske aktivnosti koja iz pojedinačnog, individualnog statusa deluje i obraća se svetu kao celini. Njegovo tumačenje igre i pokreta usmereno je ka obuhvatnoj dihotomiji koju iskazujemo habitusom – s jedne strane kao sliku naše unutarnje duhovnosti, a s druge strane ogleda se naš stečeni društveni identitet.

„The language of words is seemingly individual, but in truth generic, that of the body is seemingly general, but in truth highly perso-

---

<sup>7</sup> „Oni osećaju duboku nepoverljivost prema rečima. Jer, reči su se progurale ispred stvari. Rekla-kazala je progutala svet... Mi smo pod stiskom užasnog procesa u kome je misao sasvim ugušena konceptima. Sada gotovo niko nije siguran o onome što razume, što ne razume, da kaže šta oseća i šta ne oseća. To je probudilo očajničku ljubav za sve one umetnosti koje se ispoljavaju bez govora: muziku, igru i sva umeća akrobata i žonglera“.

nal. Nor is it body that speaks to body, but the human whole that speaks to the whole.”<sup>8</sup> (Isto, 98.)

Hofmanstal je bio član avangardne literarne grupe „Jung Wien“, koja je eksperimentišući sa modernizmom priređivala svojevrsne performanse, kratke forme, pantomime, jednočinke, plesne tačke i slično, okupljajući se u okviru gradskih kafea i kabarea. Iz njegovog literarnog kruga - kome je pripadao, između ostalih, i Artur Šnicler (Arthur Schnitzler, 1862-1931) pokrenuće se istraživanje za pisanjem pantomimskih komada. Hofmanstal je pisao dramaturške predložke za ples, odnosno baletske predstave. Prva predstava iz tog modusa, nastala 1900. godine, pod naslovom „Trijumf vremena“ u podnaslovu je sadržala odrednicu balet. Dakle, koristio se igrom, pokretom i neverbalnim teatrom ne bi li podsvesne želje dobile svoj izraz i bile iskazane, otelovljene kroz kretanje. Upravo Maks Rajnhart je inscenirao Hofmanstalovu verziju „Elektre“ u kojoj je bio zastupljen ples i pokret, kao i mnoge druge njegove dramske predloške, koji su sami po sebi iziskivali pantomimu i gestovni izraz. Povezivala ih je sklonost ka pozorišnom istraživanju. Predstava „Elektra“ je nosila elemente ritualnog plesa, igre koja ostaje izvan reči.

Pionirska umetnička praksa Mage Magazinović i Smiljane Mandukić bila je višestruka i višeslojna, ali svakako pod snažnim uticajem pomenutih glasovitih ličnosti. Edukovane na nemačkom govornom i kulturnom području obe su usvojile alternativni pravac tada dominantnog ekspresionističkog plesa, *Ausdruckstanz-a*, kao nov pogled na umetnost, koji su prenele u jugoslovenski, odnosno srpski prostor. Odbacujući artificijelno telo koje je nudila klasična igra, tj. njegovo kroćenje strogom disciplinom, tehnikom i svođenjem na figuru - delovale su pod uticajem nemačke koreografske škole. Početkom 20. veka utkale su matičnoj sredini i njenim kulturno-umetničkim tokovima provokativnu misao o smeru igre koji se tek razvijao i zauzimao značajno mesto u Evropi. Budile su društvenu svest o neophodnosti telesne kulture, pogotovo telesne kulture ženske populacije, trudeći se da je uspostave kao neophodan, nepobitan deo estetizacije, harmonizacije i emancipacije tela. Vlastitom umetničkom i pedagoškom praksom unosile su širine proevropskog duha i delovale kao utemeljivačice jedne avangardne umetničke misli i ideje. Činile su to u patrijarhalnoj sredini koja, kako smo već pomenuli, još uvek nije bila spremna da primi ni klasičan balet, a kamoli da tako lako preskoči stepen-

<sup>8</sup> „Jezik reči je kako se čini individualan, ali u istinu generički, jezik tela je kako se čini opšti, a u istinu duboko ličan. Telo ne govori telu već čovek u celosti govori celini“.

nik odlazeći u slobodi izražavanja dalje - ka emancipovanoj ženskoj igri. Dakako, na našem prostoru s početka 20. veka nije se moglo govoriti o krizi klasične balet-ske igre kao uzroku nastajanja fenomena moderne, niti o svesnom raskidu sa tehnikom, poetikom i estetikom klasike, jer - baleta kao oblika pozorišne umetnosti na domaćim scenama još uvek nije ni bilo u trenutku osnivanja škole za modernu igru, koju pokreće Maga Magazinović. Narodno pozorište u Beogradu, u prvim decenijama po osnivanju, bilo je isključivo usmereno na razvoj dramskog repertoara. Događala su se izuzetna, retka, gostovanja stranih umetnika. Na primer, u Beogradu je 1908. godine Mod Alan izazivala velike rasprave i oprečne reakcije (čak i u visoko-umetničkim krugovima), kako podsmeh tako i oduševljenje, o čemu je pisano u prethodnom delu rada. Upravo u takvom vremenu i prostoru Maga Magazinović i Smiljana Mandukić postaju začetnice jednog ranije neviđenog, nepozatog plesnog pravca, koji je i sama Evropa tek uspostavljala i otkrivala. Nesvakidašnje umetnice hrabro su spajale tradicionalno i avangardno, nacionalno i evropsko, iako su u početku bile ispoljene ambivalentne reakcije sredine prema njihovom radu. O otporu S. Mandukić beleži: „Bila sam dobar improvizator. Drska mladost nije znala za granice, publici sam se dopala, kritičari su bili zgranuti“ (Mandukuć 1990, 18.). Dakako, bivaju podržavane i osporavane, hvaljene i ismejane, skrajnute i slavljenje, ali uvek jednako dosledne na svom putu podsticanja razvoja, edukovanja i emancipacije društva putem prenošenja novog pravca igre. U „Školi za ritmiku i plastiku“ Mage Magazinović se učilo po sistemu (već pomenutih) pedagoških uzora: Dalkroza<sup>9</sup> i Labana, ali i Delsarta. Delovanjem „Škole za ritmiku i plastiku“ promovisala je kako Labanov, tako i Dalkrozov pedagoški metod koji je polazio od prepostavke da je telo čovečije podložno principima kosmičkog ritma. Od Maksra Rajnharta je, takođe, usvojila pristup o izuzetnom značaju ritma u pozorišnom činu. Smiljana Mandukić se pridružuje nastojanjima Mage Magazinović da se moderna igra uvede u balkanske prostore. Tačnije, drugu

---

<sup>9</sup> „Vrlo rečito o mestu Mage Magazinović u tome pokretu svedoče hronološki podaci o nicanju škola Dalkrozovog sistema po Evropi:

1910. – Beograd  
1911. – Dresden  
1912. – Berlin, Sankt Peterburg, Frankfurt  
1913. – London  
1919. – Varšava, Beč, Riga, Pariz  
1920. – Moskva“

Videti: Milica Jovanović. 1994. *Prvih sedamdeset godina Balet Narodnog pozorišta*. Beograd: Narodno pozorište. str. 13.

beogradsku školu plastične igre, tj. „Školu za ritmiku i plastične igre“ Smiljana Mandukić pokreće 1931. godine. U njihovim školama - dogodiće se začetak moderne plesne umetnosti, odnosno savremene domaće koreodrame, koju u okvirima delovanja ove dve umetnice definišem sintagmom *epsko-patriotska koreodrama*. Već i u naslovima njihovih koreografija iščitava se dramski sadržaj u igri. Dakako, bez njihovog avangardnog stvaralaštva Beograd ne bi bio spremam za prihvatanje i razumevanje avangardnosti jednog Bitefa, niti za već više od deset godina aktuelni Beogradski festival igre, niti za BITEF dens kompaniju, Dah teatar, niti za mnoge domaće neformalne trupe teatra pokreta. S početka, obe umetnice su imale jednak problem - njihova praksa je, kao velika novina i nepoznanica, nazivana različitim imenima, pa terminološki dugo nije bila lako odrediva. Nazivana je estetičkom gimnastikom, ritmikom i plastikom, baletom, plastičnim baletom, modernim baletom, nacionalnim baletom, nečim što je spoj sporta i umetnosti i tome slično. Smiljana Mandukić je, po dolasku u Srbiju, pored časova u školi, svakog jutra na radiju držala časove gimnastike i na taj način delovala na javnost i aktivnost žena vezanih za kuću i porodicu. To je umnogome doprinelo pogrešnom shvatanju i tumačenju njenog rada. Mnogi su verovali da je u pitanju gimnastičarka, poistovećujući pomenuto delovanje kroz etar sa njenom umetničkom praksom. Neretko, kako Magi Magazinović tako i Smiljani Mandukić - dešavalo se da ih kritika obeleži kao ličnosti koje pomažu razvoj diletantizma. Na primer, kritikovano je što se neki igrački pasaži u koreografijama Mage Magazinović odlikuju ponavljanjem varijacije jednog istog pokreta ili figure. (Danas znamo da je to stilska osobina mnogih vrhunskih savremenih koreografskih dela. Na primer: Pina Bauš svoju osobenost je izgrađivala, između ostalog, i na repeticiji i promeni tempa jednog istog pokreta.) No, vremenom, stizale su i zaslужene pohvale svetskih modernista. Rudolf Laban je prisustvujući času Mage Magazinović izjavio da od svih žena koje se bave umetničkom igrom jedino kod M. Magazinović i M. Vigman nalazi toliko umetničkog dara. Njen značaj Rudolf Laban potvrđuje i postupkom da u štamprenom prospektu vlastite škole navodi beogradsku školu Mage Magazinović - kao svoj ogrank (o čemu je pisano u poglavlju o Labanu). Smiljana Mandukić je, pak, često umela da opisuje reakciju i odusevljenje čuvenog Hose Limona (José Arcadio Limón, 1908-1972) kada je prisustvovao probi iz vremena dok je vodila baletsku grupu u „Abraševiću“, o čemu je takođe bilo reči.

Smiljana Mandukić je, kao đak bećke umetničke akademije svoja znanja usvajala od poznatih i eminentnih umetničkih ličnosti: Gertrude Bodenvizer (Gertrud Bodenwieser, 1890-1959) i Grete Vizental (Grete Wiesenthal, 1885-1970). Vo-

deće ličnosti, od kojih je učila i prihvatala ideje, činile su značajan doprinos bečkom pravcu *Ausdruckstanz-a*, ali i igrom bile blisko povezane sa dramom, dramskim izrazom i pozorišnim ostvarenjima koja su se mogla označiti multimedijalnim za to doba. Negovale su osoben stil, tehniku, filozofiju igre. Gertruda Bodenwizer je klasičan balet shvatala kao običnu *izložbu virtuoznosti*, te je u želji i nameri da se putem igre realizuju *iskonske moći ljudske senzibilnosti* prihvatala uticaje Delsarta, Dankanove, Dalkroza i Labana. Klasičnom tehnikom se služila kao neophodnom disciplinom zagrevanja, ali je odbacivala u koreografskom stvaralaštvu. Saradivala je vrlo blisko i sa Maksom Rajnhartom. Stvorila je oko tri stotine plesnih komada, u koje spadaju, između ostalog, plesne drame i komedije. Osobnost stila igre po kome je bila prepoznatljiva na poljima ekspresionističkog plesa nazivan je *Bečkim ili Bodenwizer stilom*.

„The demands of her technique embraced the circle, wave, arc, spiral—never static—always fluid—never-ending gradations of flow, rhythms, designs, expressions, with the breath as the impulse for the surge of the dance.“ (Hinkley 1990, p. 161)<sup>10</sup>

Koristila se improvizacijom i spontanom igrom koja je, s jedne strane morala da bude ili adekvatan odgovor na muziku ili sasvim nezavisna od nje, a s druge strane je trebalo da postane razumljiv, eksplicitan jezik. Značenje pokreta treba da bude jasno. Improvizacija za nju (kao i za druge moderniste) jeste traganje za vlastitim plesnim vokabularom, a pokret kreće iz emotivnog dela ličnosti i ritma disanja.

„Breathing, the continuous rhythmical communication of our body with the outside world, is used as a means of expression, and each of our movements has to be carried by breath. It animates the life of the torso, in which the heart—age-old symbol of love and pain—is embedded.“ (Bodenwieser et all. 1970, 81.)<sup>11</sup>

Na Bečkoj državnoj muzičkoj akademiji predavala je dva predmeta, Pantomimu i Igru, u čiji je nastavni program uključila Dalkrozov metod *Euritmike*.

---

<sup>10</sup> „Ono što njena tehnika traži obuhvata krug, talas, luk, spiralu - nikad statično - uvek fluidno - beskrajne gradacije toka, ritma, dizajna, ekspresija sa disanjem kao impulsom za telo-kanjem plesa.“ Citat preuzet:

<sup>11</sup> „Disanje, ta kontinuirana, ritmična komunikacija našeg tela sa spoljašnjim svetom, koristi se kao način ekspresije, i svaki od naših pokreta mora da bude nošen da-hom/udahom/disanjem. Ono animira život torza u kome je smešteno srce - prastari simbol ljubavi i bola.“ Citat preuzet: isto

Imala je plesnu trupu sa kojom je ostvarila turneje po Evropi, Americi i Japalu. Smatrana je vodećom pojavom *Ausdruckstanz-a*, ali dolaskom nacizma deli sudbinu svojih savremenika/ca - biva proterana i postaje deo plesne dijaspore. Nažalost, zbog ratnih dešavanja veći deo dokumentacije o njenom bečkom periodu biva zagubljen ili uništen, te umetnički rad Gertrude Bodenvizer ostaje nedovoljno prepoznatog značaja i neistražen. Odlaskom sa evropskog kontinenta izuzetno doprinosi utemeljenju i razvoju moderne igre na drugom kontinentu, u Australiji. Tamo je povela deo svoje bečke igracke trupe – „Tanzgruppe Bodenwieser“.<sup>12</sup> U Australiji će biti svojevrsni pionir, osnivač prve baletske kompanije, tj. u Sidneju, formira „Bodenwieser Ballet“. Kada se ima komparativan uvid u jednu od najčešće navođenih koreografija G. Bodenvizer, „Demon mašina“ (*Dämon maschine ili Demon Machine*) koja je početkom 20. veka bila nagrađena u Italiji i koreografski rad Smiljane Mandukić (npr. koreografija *Roboti*), uticaj koji je Bodenvizerova ostvarila na estetiku i stvaralaštvo svoje učenice postaje više nego jasan i očigledan. Neizbežno uporediv. Čak i njihova koreografska promišljanja ljudskog postojanja, društva i sveta - o tome koliko su mašine kadre da dehumanizuju čoveka i njegov život, kakve su moguće posledice izuma koji uzimaju i prisvajaju ljudske duše tako što čovek postaje *homo thehnicus* - veoma se dodiruju i čine bliskim. Gertruda Bodenvizer svojim stvaralaštvom i igrackim dramama nudila je socijalne, psihološke, političke teme, tragajući za humanim vrednostima svog vremena kroz eksplicitan plesni izraz. Smiljana Mandukić takođe. „Neko vreme me je opsedala „mašina“. Na tu temu sam uspešno napravila 2-3 koreografije. „Mašina“ na muziku Stanojla Rajića, bila je malo umetničko delo i koreografija „Roboti“ na muziku Kraftverka...“ zapisala je Smiljna Mandukić o svom radu. (Mandukić 1990, 18.) Način na koji je Smiljana Mandukić stvarala scenske slike, ali i pokrete deluje srodnno koreografskom jeziku Gertrude Bodenvizer. Pokrete je crpela iz igraca, tj. intuitivno ih kristalisala iz njihove kinesfere, ali u konačnom ishodu - oblikujući i komponujući ih prema vlastitim idejama i zamislima.

Smiljana Mandukić je našoj plesnoj sredini donela bečku ekspresionističku plesnu praksu, odnosno moderno nasleđe Vizental/Bodenvizer, što je takođe

---

<sup>12</sup> Videti:

[https://books.google.rs/books?id=lqJlAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Gertrud+Bode+&hl=sl&sa=X&ei=w3GLVN\\_8AYnKOLggMgE&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q=Gertrud%20Bodenwieser&f=false](https://books.google.rs/books?id=lqJlAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Gertrud+Bode+&hl=sl&sa=X&ei=w3GLVN_8AYnKOLggMgE&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q=Gertrud%20Bodenwieser&f=false)

označavalo potrebu da se posveti pažnja ritmu i osećanju za ritam, ali i spontanošti. Govorila je da svaki čovek nosi u sebi individualni unutarnji ritam koji bi trebalo da sledi. Svako treba da (kroz igru) radi na svome biću i posebnosti tela - da iz toga iznедri različite modalitete pokreta. To je, generalno, bio i imperativ struje *Austruckstanz-a*. Istinitost igre. Drugi umetnički i pedagoški uzor Smiljane Mandukić, Greta Vizental, težila je da istraži kako srastaju muzika i pokret. Činilo joj se da akrobatski klasični pokreti ne ostvaruju pravu povezanost sa muzikom, da je klasična igra zakoračila u formalizam, konvencionalnost i beživotnost, jer ne dopušta emocijama niti mislima da pronađu svoje otelotvorene kroz pokret. No, ipak nije smatrala da klasičnu baletsku igru treba odbaciti. Zapravo, njena pojava u modernoj igri je zanimljivija utoliko što je ona prvobitno bila učena i usvajana na postulatima klasične tehnikе. Nije bila poput većine modernistkinja: autodidaktičarka. Greta Vizental je igrala u Bečkoj operi, kao talentovana balerina koja je bila otkriće Gustava Malera (Gustav Mahler, 1860-1911), ali Operu napušta nakon sukoba sa baletmajstorom. Upušta se u eksperimentisanje sa Šopenovim i Strausovim valcerima u kojima je prepoznavala dionizijsku komponentu i veselost. Pokušavala je da istraži dramsku formu kroz igru. Radeći blisko sa Hofmanstalom povezivala je pantomimu sa plesom. Zajedno su u Berlinu imali premijeru dva pantomimska komada: *Amor i Psiha i Strankinja*. Inspiraciju za pokret i kretnje crpela je iz prirode. Isti pristup je, slobodno se može reći, imala i Smiljana Mandukić. Klasičan balet, Greta Vizental je smatrala više društvenim događajem nego umetničkim činom, iz čega kreće njena intencija ka istraživanju i kreaciji u kojoj je sve rešavala putem čistog neukrašenog pokreta, bez artificijelnih poza tela - igrajući simbole. Greta Vizental se trudila da svoj rad teorijski utemelji pišući eseje o umetnosti gesta i pantomime, koji su bili predstavljeni kao njena javna predavanja ili objavljivani u štampi. Izgradila je poseban sistem, tehniku pokreta. Bavila se i režijom svojih predstava, a estetika njene gestovnosti je bila poređena sa osobenošću estetike nemog filma, gde se pojavljivala kao glumica. Akribično je vodila računa da kostimograf uskladi ritam pokreta sa ritmom boja na kostimu. U vezi umetnosti Grete Vizental postoje svedočenja da je pokretom i gestom umela da učini svoju dušu vidljivom, da su njena igra i gestovni jezik delovali prečišćeno od bilo kakvog viška, intuitivno, dirljivo. Neke od njenih koreografija održale su se dugo na repertoaru Bečke državne opere. Izražajnost ruku i njena od svega drugačija, oslobođena igra, koja je iz osnova menjala i popularni valcer, fascinirala je i podstakla Meri Vigman, trasirajući joj put ka umetnosti. To Meri Vigman svedoči rečima, kojima daje izrazit opis ekspresionističkog plesa Grete Vizental:

„For the first time in my life I saw that hands can be more than hands, that hands can become buds and flowers that can bloom before one's eyes... And when the moment came when I finally broke away from the bourgeois family circle. I remembered Wiesenthal's hands. And I said: I would like to do something similar. With God's help I would like to do something that keeps the body in motion, something that sets the body in motion.“<sup>13</sup> (Manning 1993, 51.)

Greta Vizental, koju nasleđuje Mandukićeva, je unela značajne inovacije u igračku tehniku, izbegavajući staticnost klasičnih poza i tragajući za fluidnošću igračkog pokreta. Bila je vođena idejom da se izbegne rutina svakodnevnih klasičnih vežbi koje bi mogле da uguše kreativni potencijal. Smiljana Mandukić, budući da je imala saznanje o inovacijama tehnike Vizentalove, jednako se trudila da uspostavi vlastiti inventivni sistem vežbi, moderni *exercise* za igrače. Osmislila je tzv. pet plesnih pozicija u zagrevanju celog tela, sa kojima se počinjao svaki čas, a osobina tih pokreta bila je pomenuta fluidnost. Greta Vizental je prvo bitno učena na klasičnoj tehnici igre, a *exercise* pored štapa koji je primenjivala Smiljana Mandukić sadržao je, takođe, izvesne osnove pokreta iz klasičnog baleta. Tačnije, u građenju pokreta kretala je od klasičnih osnova, ali sa dodatkom valovitosti, njihanja i slobode gornjeg dela tela i stopala. Pri svakodnevnom zagrevanju, prolaskom iz pozicije u poziciju – pokret se nije zaustavljao, već se odvijao kontinuirano, povezano. Dakle, može se zaključiti da je obrazac bio gotovo isti. Zapravo, Gertruda Bodenvizer i Greta Vizental ispitivale su igračko kretanje u neprekinutom toku, kao i talasasto kretanje i lJuljanje, a sve to postojalo je i u sistemu vežbi Smiljane Mandukić. I Labanova tehnika je podrazumevala intervale slobodnog i vezanog toka pokreta, a pre svega vladanje tokom pokreta i prelaskom iz jednog stanja u drugo.

Svakako, naše prve zagovornice modernog smera, Maga Magazinović i Smiljana Mandukić su istraživale iz istog polazišta kao i njihove prethodnice, prethodnici i učiteljice ekspresionističkog pravca, ali odlazeći dalje i pronalazeći

---

<sup>13</sup> „Prvi put u životu uvidela sam da ruke mogu biti više od ruku, da ruke mogu postati populci i cvetovi koji cvetaju pred našim očima... I kada je došao momenat kada sam se najzad odvojila od porodičnog buržoaskog kruga tada sam se setila ruku Grete Vizental i rekla sam: volela bih da sama radim nešto slično. Uz božju pomoć volela bih da radim nešto što održava telo u pokretu, nešto što vodi telo u pokret“.

originalne pokrete koji su pripadali telima igrača sa kojima su radile i njihovom telesnom i životnom iskustvu.

Maks Rajnhart i Hugo fon Hofmanstal, uz plesnu pantomimu, oživeli su interesovanje za neverbalno, koreodramsko pozorište. Njihova plodotvorna međusobna, kao i stvaralačka isprepletanost i saradnja sa plesačicama *Ausdruckstanz-a*, Gertrudom Bodenvizer i Gretom Vizental, tj. sa ekspresionističkom plesnom praksom, ostavila je na posredan način duboki trag na našem prostoru i u našoj koreodramskoj tradiciji. Rečju, Maga Magazinović i Smiljana Mandukić direktno su reflektovale i baštinile učenja i uticaje nemačke koreodramске umetnosti, odnosno ekspresionističkog pravca u plesu i njegovih predstavnika i predstavnica, a zahvaljujući tome je prihvaćena i dalje razvijana (do današnjeg vremena) egzistencija koreodrame na balkanskom prostoru.

#### 4.4. Nada Kokotović (1944)

Nada Kokotović se, u svojoj igrackoj karijeri, bavila klasičnim i modernim plesnim izrazom, ona je balerina i igračica, koreografinja i rediteljka. Mladalačke godine provedene na školovanju u Italiji kod bračnog para Saharov, u savremenoj trupi Milane Broš, u Americi kod čuvenog Žorža Balanšina, na studijama filozofije i režije u Zagrebu, kao i različiti uticaji zemalja i kultura u kojima je boravila i koje je upoznala doprineli su formiranju jedinstvene umetničke ličnosti koja će razjednjene dimenzije kako u društvu, tako u pozorištu (kao što su balet, moderna igra i gluma) spajati, te celokupan život posvetiti žanru koji je sinkretički, tj. objedinjuje: muziku, pokret, igru, glumu i govor. U njenom stvaralačkom koreodramskom radu ne može se odvojiti koreografija od režije, jer je vlastite koreografije postavljala kao visoko obrazovana rediteljka, a s druge strane uvek je literarni ili dramski tekst činio predložak za koreodrame u kojima su podjednako uzimali učešće i glumci/glumice i igrači/igračice. „Široko obrazovana u svim vidovima umetničke igre Nada Kokotović je kao igračica i docnije koreograf sa uspehom radila u mnogim kulturnim centrima prethodne Jugoslavije, postavljala je igracka dela na muziku naših istaknutih savremenih kompozitora, utičući izuzetno angažovano na razvoj modernog smera igre na ovim prostorima. Režije u SAD (Brodvej, NY State Opera), rad sa velikim koreografom Balanšinom i drugima pretočila je u našoj sredini u koreodrame u KPGT, Godo festu i drugima“ (Zajcev, Milica. 2001. „Nada Kokotović. Zagrljaj nakon decenije“. *Danas*. 26. januar).

Interesovanje za koreografsko stvaralaštvo i neprihvatanje veštačke podele na dramu i ples ili ustaljenu dihotomiju reč/pokret uputilo je, Nadu Kokotović, na studije režije u Zagrebu. Ona je oduvek bila koreografinja koja se ne odriče reči, niti je napušta, smatrajući je *ogromnim delom ljudskog iskustva*. (Milosavljević, Aleksandar. 2002. „Pokret za sva vremena“. *Scena*. 2 mart-april: 58-63.) Pošto je njen pristup stvaralaštvu, već sam po sebi, težio ujedinjenju plesnog i dramskog, stečeno visoko obrazovanje u drami samo je potvrdilo i razvilo dalje istraživačke tendencije u promišljanju pozorišne umetnosti kao totalnog teatra i svojevrsnog sinkretizma. Primarnim obrazovanjem u plesu (kao igračici) prirodno su joj bile „u-kinute“ reči, međutim, ona se uspešno razrešava nametnute dihotomije i stereotipa podvojenosti reč/pokret, dominacije verbalizma u drami, kao i ličnog strahopštovanja plesačice prema reči. Zagrebačka pozorišna akademija negovala je istraživanje rada sa telom, a ne treba zaboraviti da je u Zagrebu osnovana prva državna (osnovna i srednja) „Škola suvremenog plesa“ na tlu bivše Jugoslavije, koju je pokrenula Ana Maletić, učenica Mage Magazinović. Kompletna obrazovno-kulturalna klima i stečeno iskustvo na različitim poljima nudili su neminovno jedno novo stvaralačko viđenje, promišljanje teatra i kvalitetnu podlogu za razvoj koreodrame kao osobene podvrste u teatru. O tome Nada Kokotović kaže: „Ja sam se počela baviti koreodramom iz razloga što sam bila uronjena u teatar na jedan bitan način, a dolazeći iz sveta plesa, to je bio nekako normalan put da spojim dve dimenzije teatra i kad se o tome može govoriti kao o totalnom teatru, to je samo, možda, oblik totalnog teatra koji je širi pojam od ovoga što je konkretno koreodrama.“ (Vasiljević, Tomo. 1986. „Nisam Simon de Bovoar“. *Glas omladine*. 1. oktobar) U profesionalnom radu sa glumcima, već na samim počecima karijere, osetila je da bi glumačko scensko kretanje moglo da bude drugačije od uobičajenog, da bi moglo biti potkrepljeno novom motivacijom za pokret. Osetila je potrebu da ih telesno prikaže u *povišenom tonu* i da dramatizaciju predstave pokuša da zasnuje na pokretu, koji je od apstraktnog usmeravala ka konkretnom značenju. Istražiti dramaturgiju kroz specifičnost pokreta, ali i kako stvoriti osobenost dramaturgije pokretom čini se da je bila prva premisa svakog koreografskog rada u koji se upuštala. Koreografija u dramskoj predstavi za nju, iznad svega, podrazumeva osvešćeno telo, ali i uređeno, organizovano kretanje. Po njenim rečima: „Kretanja na sceni naravno dopunjava tekst, ali možemo reći da je i samostalan vid izražavanja. Jer, ustvari, prvo je postala kretnja pa tek posle govor, glas. Ples je krenuo iz utilitarnih kretnji. Iz tih korisnih kretnji preko rituala a preko ponavljanja hiljadu puta do nivoa transa je postao ples. Utilitarna kretnja je stilizirana i odmaknuta od

osnovne funkcije.“ (Polja. 1985. „Nije u pitanju samo teatar. Razgovor s Nadom Kokotović“. *Polja*. oktobar) Koreodrama kao specifičan teatarski fenomen nudila joj je široke mogućnosti i prostore za istraživanje dramske reči, a čemu je već na početku karijere Nada Kokotović instinkтивno težila.

U mnogim novinskim napisima, kritikama, intervjuima susrećemo se sa imenom Nade Kokotović kao umetnice koja je u naše prostore prva unela koreodramu, pa i samu sebe imenuje stvoriteljkom koreodrame kao žanra, pozivajući se na to da ranije nije bio viđen niti prisutan, promovisan, aktuelan, takav pozorišni izraz kod nas. Donekle, takvo mišljenje je rezultat nesusretanja sa radom prethodnica, a s druge strane ono prirodno proizilazi iz permanentnog, kontinuiranog i izuzetno značajnog angažmana Nade Kokotović na tom polju, njenog obimnog koreodramskog opusa i pruža intimno, lično uverenje u pionirsко delovanje. Po svim novinskim intervjuima provlači se greška o vremenu nastanka Karl Ritornijevog termina *koreodrama*, kojim se u stručnoj literaturi prvobitno definiše rad Salvatore Vigana koji je živeo u drugoj polovini 18. i početkom 19. veka (o čemu je pisano u uvodu ovog rada), odnosno termin pronalazimo u Ritornijevoj knjizi iz 1838. godine: *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coregrafia e de' Corepei scritti da Carlo Ritorni Reggiano*. Nada Kokotović koreodramu smešta u 17. vek, što je vreme stvaranja i postepenog razvoja baletske umetnosti. U različitim prilikama i povodima o koreodrami kaže sledeće:

„Koreodrama je moja izmišljotina, izmišljotina počevši od upotrebe termina koji verbalno i praktično označuje vrstu teatra o kojem je riječ. U historijskom smislu ona vuče korijen iz XVII stoljeća“ (Kokotović, Nada. 1988. „Koreodrama i jezik“. Oko. 19. maj).

„Sam termin koreodrama bio je u upotrebi u 17. stoljeću, podrazumevao je male predstave koje su se igrale u pauzama između činova opere, a bavile su se vječnim temama kao što su ljubav, smrt, pravda, sloboda...“ (Hribar, Svjetlana. 1987. „Koreodrama je budućnost teatra“. *Novi list*. 9. april).

„Koreodrama, termin koji se javio u 17. stoljeću a posle toga nekako se izgubio iz upotrebe, meni se činilo najprikladnijim za istraživanjem dramske riječi, pokreta, na bazi literarnog predloška“ (Rusi, Ivo. 1987. „Tek sam ušla u kadar“. *Danas*. 10. februar).

„Mislim da sam ja od toga odskočila (misli se na totalni teatar, prim. V.O.LJ.) u nešto što je niži, podređen pojmu totalnom teatru, ali

nešto što je bliže oblikovanju sadržaja, pa se onda koristim raznim formama unutar toga. Tako da sam iz tog svijeta krenula u nešto što sam nazvala koreodramom, zapravo u onom trenutku kada sam se sjetila tog naziva nisam ni znala da koreodrama postoji već jednom kroz istoriju, upotrebljeno kao termin negde u XVII stoljeću" (Vasiljević, Tomo. 1986. „Nisam Simon de Bovoar“. *Glas omladine*. 1. oktobar).

Ono što je jasno uočljivo kada je Nada Kokotović u pitanju jeste da koreodramsko pozorište kao osobeni žanr stvara svesno i ciljano, kao svoje izrazito umetničko opredeljenje, za razliku od Mage Magazinović i Smiljane Mandukić koje su do realizovanja začetaka koreodramskog oblika igre (uglavnom epsko-patriotskog) dolazile više instinkтивno, tragajući kroz moderan ekspresivni pravac, organski spajajući dramsko i plesno iskustvo u jednu autohtonu scensku celinu koja je bila u duhu vremena, ali ne uokvirujući svoje umetničko delovanje terminom - koreodrama. Iako u nekim ranijim periodima 20. veka od pionirki koreodrame, Mage Magazinović i Smiljane Mandukić, izostaje definisanje po Ritornijevom terminu, tj. imenovanje osobenog plesnog fenomena koji organski povezuje dramu i ples, to ne znači da je domaća pozorišna praksa bila lišena koreodramskih strategija i ostvarenja pomenutih avangardnih umetnicica. Nada Kokotović, iako potekla iz zagrebačke sredine u kojoj je, učenica Mage Magazinović, Ana Maletić, širila kulturu pokreta, nije bila upućena u delovanje i veliki doprinos dve prethodnice: Mage Magazinović i Smiljane Mandukić, što ne mora da znači da nije čula za njih. Nada Kokotović kaže sledeće: „Zato je zanimljivo da u Beogradu uopće nema modernog plesa i nikad ga nije bilo na jedan ozbiljan način, niti utjecaja iz Evrope.“ (Vasiljević, Tomo. 1986. „Nisam Simon de Bovoar“. *Glas omladine*. 1. oktobar) Naprotiv, beogradskoj (i ne samo beogradskoj) sredini svetlost prometejske vatre moderne evropske igre i koreodrame donele su upravo Maga Magazinović i Smiljana Mandukić vlastitim radom i stvaralaštvom. O tome potvrđno i u prilog govoru kritika Milice Zajcev objavljena povodom Ljubljanskih dana plesa 1976. godine, koju na ovom mestu ponovo navodim zbog upotrebe termina: „Beogradski ansambl savremenog baleta pod rukovodstvom Smiljane Mandukić izveo je niz plesnih tačaka sa disciplinom koja imponuje ne potencirajući traganje za eksperimentalnim, no unoseći iskrenu emocionalnu toplinu u svoje interpretacije, koje su svojom skladnom oblikovanosti osvojile gledaoce. Posebno treba istaći skladnost linija u tački 'Govor tela' i snažan utisak koje je ostavilo izvođenje 'Logora' svojevrsne koreodrame, posvećene 30-godišnjici oslobođenja od fašizma.“ (Zajcev Da-

rić, Milica. 1976. „Ljubljanski dani plesa. Odraz dometa i mogućnosti“. *Borba*. 17. januar)

Čini se da nezavidan položaj, pa otuda i neuočljivost za zasluge pionirskog promovisanja koreodrame Mage Magazinović i Smiljane Mandukić, proishodi iz toga što su kao prvi i daleko očigledniji zadatok svoje umetničke misije imale „probijanje leda“ inovacijama modernog pravca igre na Balkanu i krčile put za potonji razvoj slabo prihvaćenog koreodramskog pozorišnog žanra. Prva predstava koju Nada Kokotović potpisuje kao koreografinja koreodrame i koreorežiserka, ali koju i imenuje terminom koreodrama premijerno je izvedena 1. aprila 1978. godine; dakle, dve godine kasnije od *Logora* Smiljane Mandukić. To je bila *Toska* koju je (uz njenu koreorežiju) režirao Ljubiša Ristić u Celju i u Zagrebu, a rađena je u ITD teatru i u saradnji sa Slovenskim ljudskim gledališčem iz Celja. Nada Kokotović, levičarka po ideoškom opredeljenju životno značajnu saradnju sa rediteljem, Ljubišom Ristićem, opisuje kao prirodni nastavak vlastitog profesionalnog puta. Međutim, i pre tog značajnog privatnog i profesionalnog susreta uspešno je stvarala za dramske predstave i imala iskustvo kreacije scenskog pokreta i rada sa glumcima u drami. (Krilović, Branka. 2006. „Razgovor s Nadom Kokotović „Ristić je činio čuda“ Scena 4, godina XLII, oktobar-decembar: 29-38.) U prvom zajedničkom poduhvatu Nada Kokotović i Ljubiša Ristić prepoznaju međusobnu otvorenost ka alternativnom, ka istraživanju i preispitivanju svih elemenata koji čine pozorišno delo, od dramaturškog predloška preko scenskog prostora do scenskog pokreta izvođača. Udružuju se kao umetnici podudarnih ukusa, poetika i estetika, po tome se prepoznaju profesionalno, duhovno i duševno. Krležin *Michelangelo* u Splitu 1977. godine bio je prva zajednička kreacija umetničkog dvojca Kokotović-Ristić u pozorištu, ali i početak emotivne zajednice. Nada Kokotović kaže: „Bio je to poseban zajednički rad, divna, nova i jedinstvena predstava. Na njoj se počelo sa svim onim što je kasnije bio zajednički znak i posebnost naših predstava; zajedništvo i međusobni utjecaj mnogih različitih ljudi koji su na njoj radili, o njoj mislili i u njoj sudjelovali. Već je prostor predstave bio ono što smo i kasnije često koristili, a to je prirodnost prostora, misao o prostoru, duh prostora. Jednostavno, scena je bila u gledalištu a publika je bila na sceni. Mora se uzeti u obzir da je prostorna posebnost proizašla i iz činjenice da je splitski teatar izgorio i da je tamo igrati značilo sagledati novu mogućnost za igru“. (Isto.)

Pozorišno delovanje Kokotović-Ristić vrhuni u političko pozorišnom pokretu koji su imenovali akronimom KPGT (koji na četri jezika označava pozorište tj: kazalište, pozorište, gledališće, teatar), a koji svoje zlatne godine ima upravo u vremenu njihove umetničke, ali i privatne zajednice. Nakon njihovog dvostrukog razlaza, iz KPGT-a i zajedničkog života, ništa više nije bilo isto, pa i njihovo, sada već pojedinačno, scensko stvaralaštvo doživljava promenu.

„KPGT smo osnovali 1978. radom na predstavi *Oslobodenje Skopija* Dušana Jovanovića. Družili smo se, radili, bilo je spontano i divno. Bilo je to u Zagrebu, jer smo tamo našli ljude koji su to s nama želeli raditi. U to isto vrijeme i sledeće dvije godine slijedili su važni projekti kao *Kamov smrtopis* i *Držićev san* u HNK u Zagrebu, *Toska* u Celju i *Misa u a-molu* u Ljubljani kao i film *Luda kuća za Jadran* film Zagreb i TV film *Balade Petrice Kerempuha* za TV Zagreb, zatim još Splitsko ljeto sa 1918 od Krleže, *Vojnom tajnom*, *Hamletom*. Onda smo 1980. došli u Beograd. (...) Mislim da smo se naprosto razumjeli i bez posebnog dogovora i imali apsolutno poverenje jedno u drugoga a i izvrsno smo se dopunjivali u radu. Jednostavno smo radili i živili zajedno“. (Isto.)

Nada Kokotović ne samo da živi, stvara i teorijski promišlja koreodramsko pozorište kao najautentičniji izraz u plesu, već boreći se za njegov legitimitet i popularizaciju osniva Festival koreodrame u Subotici 1990. godine pod nazivom „Emergency exit“, za koji selektuje trupe iz tadašnje Jugoslavije i inostranstva. Smatrala je da nakon dugogodišnjeg rada na polju koreodrame i promocije tog oblika stvaralaštva treba da se rezimira postignuto, da se susretnu svi koji se bave plesom na taj način i koji veruju da je koreodrama izvesna kao budućnost svetskog pozorišta. Prosvjetiteljsku borbu koju su Maga Magazinović i Smiljana Mandukić vodile otvarajući i vodeći vlastite škole, Nada Kokotović pak svoje prosvjetiteljske umetničke ideje emanira kroz organizovanje različitih festivala, edukujući širu publiku za novo pozorište pokreta. Izuzetno značajnim se čini njen ideologija kosmopolitizma utemeljena u fenomenu koreodrame. Koreodramsko pozorište (koje stvara) ujedinjujući različite gororne i umetničke jezike u harmoniji iste predstave i izbegavajući matricu moći jednog jezika i jednog umetničkog iskaza (samo kroz ples, muziku ili pokret) služi joj da proba i pokaže da li je moguće jedinstvo i sklad višenacionalnih i multikulturalnih različitosti na globalnom društvenom planu. Kao što budućnost teatra učitava u sinkretizmu i eklektičnosti koreodrame kao pozorišnog žanra, tako i budućnost društva predviđa kao građanka

globalnog sveta. „Kada sam još pre nekoliko godina još na tribini ‘2001’ rekla da je budućnost teatra u koreodrami, zvučalo je, kao uostalom i danas, pretenciozno. Naravno, uvek sam dopuštala postojanje i ovog verbalnog teatra, toga će uvek biti, to je logika stvari. Međutim, za mene „Emerdžensi egzit“ dakle kako bi se slobodno prevelo izlaz u ‘slučaju opasnosti’ i najautentičnija umetnost 20. veka oduvek je bio plesni teatar. Uostalom, u ovom trenutku naslov našeg festivala može da ima vrlo široke konotacije.“ (Šimoković, M. 1991. „U Subotici ove nedelje. Festival plesa i koreodrame“. *Dnevnik*. 21. februar)

Trupe koje prikazuju na festivalskom repertoaru koriste se, pored tekovina moderne igre, i običnim svakodnevnim pokretima u funkciji plesa, što sagledavamo kao nasleđe Labanovih nastojanja da se dnevni i radni pokreti prenesu u ples. Festival je, pogotovo u društvenom trenutku svog nastajanja, imao značajnu misiju i pomenutu težnju - da se kroz plesni teatar prevaziđu kulturne, političke i druge barijere i razlike, da se komunikativnim jezikom igre uspostavi razumevanje i prihvatanje različitih kultura i ljudi. Održane su video projekcije koreodrama, susreti umetnika dve panel diskusije:

1. o prošlosti i budućnosti evropskog plesnog teatra i
2. o prošlosti i budućnosti jugoslovenskog plesnog teatra.

Velika posećenost festivala pokazala je da koreodrama postepeno zauzima značajan prostor u istoriji savremenog pozorišta uopšte. Festivalski program delimično je videla beogradska, zagrebačka, ljubljanska i varaždinska publika. Kao što je Nada Kokotović postavljala kroz vlastiti rad suštinska pitanja o večnim temama, istim principom je, reklo bi se, bila rukovođena u odabiru predstava za festival koreodrame u Subotici, odnosno koreodrama postaje način sporazumevanja i razumevanja među ljudima različitih konfesijskih, jezičkih, rasa, mentaliteta, polova i u tome je sadržana njena misija - obrazovati društvo za multikulturalnost. Koreodramu tretira kao pozorišni čin uvažavanja različitosti, ukidanje drugosti i traženje međuljudskog dodira i sličnosti. Putem telesnog izraza - suočavanjem bogatstva različitosti kada npr. svako od glumaca govori jezikom svog podneblja – koreodramom vodi otkrivanju nečeg opšteg, zajedničkog, univerzalnog i postaje vrstom metajezika, odnosno metateatra. Kako preko telesnosti i telesnog performativnog diskursa podstaći bolju stvarnost upravo je suština njenog koreodramskog istraživanja. Za Nadinu Kokotović koreodrama nije estetski teatar, pokret ne egzistira radi njegove lepote, već kao izraz života, sveukupnog humanog, umetničkog, teatarskog, društvenog, političkog, istorijskog i ličnog iskustva. Koreodrama je eklektička

umetnost zbiranja, to je otvorena sinkretična forma koja u tom sažimanju treći večne teme, i kao takva neizostavno će postati budućnost teatra. „Koreodrama je nešto što pretpostavljam da će biti budućnost teatra, u prvom redu zato što se u tom žanru svi scenski stilovi isprepliću, ujedinjuju na način da je svaki od njih ravnopravan. (...) Pred koreodramom je budućnost, jer na kraju stoljeća u kojem su se desile tri avangarde, neće više biti istraživanja po pojedinih oblastima, već će se iskustva sumirati“ (Hribar, Svjetlana. 1987. „Koreodrama je budućnost teatra“. *Novi list*. 9. april).

Na pomenutom festivalu koreodrame, „Emergency Exit“, u Subotici su bile izvedene tri njene predstave: *U potrazi za izgubljenim vremenom*, Anita Berber i *Nojeva barka*. Koreodrama *Nojeva barka* (1990) koja je premijerno rađena za Narodno pozorište u Subotici nastala je u osvit raspada Jugoslavije. Vizionarskim duhom, oslanjajući se na biblijsku legendu, tematizovala je ideju o državi koju metaforički scenski postavlja i oslikava kao drevni brod kome preti potop i nestanak. Umetnička prekognicija. Međutim, čini se kako pomenuta predstava može da se analizira i kao odraz privatnog života koreografske kinje. Različite scenske slike činile su dramaturški koncept: od Sokratove odbrane do Leonardovog „razapetog“ čoveka „bombardovanog“ loptama, pa do delova preuzetih iz savremene jugoslovenske drame. Simbol kojim se vizuelno predstavlja KPGT, tj. Leonardovog čoveka u krugu na plakatu, tokom predstave, nemilice su pogaćale lopte bacane na njega. Simbolika koreografskog rediteljkinog postupka i rešenja time postaje dvostruko zanimljiva, jer je to trenutak lične krize u suživotu Ristić-Kokotović, odnosno trenutak napuštanja zajednice. Ono što je kroz jedinstveni KPGT godinama izgrađivano i stvarano doživljava dvostruki krah, raskidom emotivnog odnosa, a ubrzo i raspadom profesionalne saradnje, ali iznad svega rasparčavanjem višenacionalne jugoslovenske države čiji je simbol bio ceo političko-pozorišni pokret sa Ristićem na čelu. U predstavi je, pored ostalih, igrala Sonja Vukićević.

Povodom koreodrame *Anita Berber*, rađene 1987. godine dnevna štampa beleži:

„Dvadesetih godina između dva svetska rata plesala je u Beču, Budimpešti i Berlinu jedna raskalašna igračica i glumica – Anita Berber. Njen uzbudljiv život i Nemačka tih godina poslužili su Nadi Kokotović da inscenira jednu koreodramu koja je pod imenom slavne plesačice održana preksinoć na Paliću“ (N.P. 1987. „Molijer fest. Izražajnost plesa“. *Dnevnik*. 16. juli).

Koreodrama *Anita Berber* svrstavana u izuzetno ostvarenje, kako od domaće tako i od strane kritike - oslikava Nemačku i njen kulturno-umetnički krug 20-tih i 30-tih godina. „Paralelno uz priču o Aniti, strasnoj, ponekad i sablažnjujućoj igračici, teče i prikaz mračne i raspusne atmosfere izvesnog sloja društva. Dance macabre u doba mladog Hitlera koji preti.“ (Vitorović-Sujić Mira. 1987. „Grešnica i svetica. Anita Berber koreodrama „Nade Kokotović“. *Politika*. 28. avgust.). Tokom izvođenja predstave vodila je Nada Kokotović publiku za svojim delom, takoreći koreografisala je kretanje publike i time joj namesto pasivne dodelila aktivnu ulogu u događanju. Gledaoci teatra pokreta i sami su se zatekli i bili u pokretu. Kretali su se kamenim subotičkim holom, preko velike terase pa sve do Paličkog jezera. Ceo grad je postajao delom osobenog pozorišnog rituала pri svakom izvođenju. Takođe, na gostovanju predstave u Beogradu publika zadobija istu ulogu, o čemu piše Mira Sujić Vitorović:

„Radnja se odvija na različitim površinama – od parka Manjež preko dvorišta SKC-a, po celoj zgradbi. Svojevrstan hepening, u kome učestvuje i publika, ali gledaoci su uglavnom trčali za događanjima. Da je sve bilo sažetiće, radnja zgusnutija, zanimljivi život Anite Berber, grešnice i svetice, bio bi mnogo jasniji. U kasne noćne sate deo publike nije uspeo da prati sve delove programa, jer ako ste prvi na jednom mestu i dobro vidite, onda ste poslednji na drugom i vidite slabo ili ništa. (Vitorović-Sujić, Mira. 1987. „Grešnica i svetica. 'Anita Berber' koreodrama Nade Kokotović“. *Politika*. 28. avgust)

*Anita Berber* je bila koreodrama koja operiše simbolom ženske nezavisnosti i slobode stvarne ličnosti iz prošlosti, izuzetno popularne 20-tih godina prošlog veka. Umetnički postupak rediteljke i koreografinje odlikovala je stilizacija scena, ali i naturalizam. I u ranije izvedenoj predstavi *Madach komentari* (1985) koreografinja takođe primenjuje aktiviranje i izmeštanje publike iz udobnih fotelja, „prisljavajući ih“ na jednu novu koncentraciju koju ostvaruju kao gledaoci u hodu, koji da bi bolje videli moraju da se na osoben način aktiviraju, a vođeni su putanjom od pozorišta, preko trga do subotičke gradske kuće i sinagoge. Kretanje publike zajedno sa izvođačima primenila je svojevremeno koreografinja i muzičarka Meredit Monk (Meredith Monk, 1942) u svojoj predstavi *Lađa* 1971. godine u Americi, za koju je bila nagrađena - Obie Award for Outstanding Production. Meredit Monk je, istražujući prostor realnog i scensko-iluzivnog, prošetala prisutne gledaoce kroz vlastitu kuću, zatim nastavila odvozeći ih autobusom do izvesne garaže sa idejom prenetog i dočaranog proživljenog putovanja, izmeštanjem sa jednog mesta na

drugo mesto. Na taj način je pokušala da izvrši transformaciju scenskog prostora izvođenja, a da lični, intimni i prisni prostor učini javnim. Meredit Monk polazi i vodi gledaoce iz vlastitog doma, Nada Kokotović „takođe“, jedina razlika je u tome što za našu koreografkinju dom predstavlja pozorište. Jedinu njenu kuću. Mnogo godina kasnije ona izjavljuje: „Ja živim u pozorištu to je jedini moj prostor.“ (Vučković Slavica. 2001. „Živim u pozorištu“. *Večernje novosti*. 24. januar) Takva izjava jeste doživljaj sveta u kome se ona, kao strankinja u tuđoj zemlji, kao apatrid, oseća građankom drugog reda, oseća da nema jednog geografskog mesta kome pripada, pa je pozorište za nju ujedno i to mesto, odnosno kuća, porodica, zemlja, lično odabrani „meridijan“.

U svom umetničkom rediteljsko-koreografskom radu Nada Kokotović nekad deluje tek plesnim naznakama, manjim koreografskim intervencijama u okviru dramskog teksta, ili dramski tekst transponuje u plesni govor. Takvim pristupom pokazuje i dokazuje značaj plesa i njegovu ravnopravnost sa verbalnim teatrom, mogućnost, ostvarivost i značaj iskazivanja misli kroz pokret. Plesom često pojavačava ono što želi da izrazi, njim opisuje stanja, a izgovorena reč samo doprinosi kontinuitetu praćenja priče, kontinuitetu plesa i obrnuto. Kod Nade Kokotović ples je u službi drame, ali je i drama u službi igre, tj. nema međusobnog potiranja, već neraskidivog kauzalnog saodnosa.

Poput Pine Bauš, ali i inspirisana njome, bavila se odnosom polova; svojevrsni primer za to je predstava *Plavobradi*, premijerno izvedena 12. avgusta 1989. godine, za koju je, u inscenaciji Nade Kokotović, muziku komponovao Mitar Subotić. Feministička tema kojom autorka u fokusu drži ne samo odnos polova, muško-žensko, već i odnos otac-ćerka svoju subotičku realizaciju pred publikom imala je u velikom parku na Paliću, u šumi, kao i na gornjem platou Petrovaradinske tvrđave u Novom Sadu. „Nada Kokotović pak ističe da je na takvoj muzičkoj podlozi želela da izgradi „horor bajku iz savremenog života“ u čijoj je osnovi motiv odnosa muškarca i žene. Scenski okvir je „psihodramski“, sudeći prema dosadašnjem radu ove autorke imaće i izrazitu koreodramsku potporu a najavljen je i kao mogući prilog raspravi o feminizmu“ (V.K. 1989. „Premijera u Subotici. Približavanje operskom“. *Dnevnik*. 12. avgust).

Predstava *Otelo je ubio Dženis*, premijerno izvedena u Narodnom pozorištu 15. februara 1982. u Beogradu, prikazuje poslednji dan u karijeri jedne balerine. U programu predstave koreografkinja Nada Kokotović ističe da koreodramu nije moguće smestiti niti u klasičan balet niti na polje slobodnog plesa, niti je odrediti kao umetnost niti kao avangardu, ona je jednostavno igra. Dešavanje na sceni

pozajmljeno je iz života onih koji taj privatno-scenski život igraju. Pozornica je mesto na kome se, pred publikom, po njenoj zamisli odvija istinski život igrača. U pozorišnom programu Nada Kokotović beleži: „Socijalni i socijalno-psihološki aspekti ove koreodrame pozajmljeni su iz života igrača i igračica koji nastupaju. Nisu izmišljeni, jer ni život publike koja ih posmatra nije izmišljen. Scena više nije mesto za izmišljanje. Scena je mesto na kojem se mora stvarno živeti sa obe strane rampe“. Demistifikacija baletske predstave, naturalizam koji su modernisti nudili kroz pokret Kokotovićevo razvija kroz koncept prisilno uvedene stvarnosti i kroz dramaturgiju sa zadatkom da desakralizuje baletsku predstavu. Zahteva da se tokom izvođenja predstave realni život odvija kako na sceni tako i u publici, što može da zaliči i deluje deklarativno, ali ne i kao vrhovni cilj predstave koji se doseže. Scenske slike se smenjuju, od prikazivanja predstave u predstavi, pedagoškog rada sa igračima u sali, svakodnevnog vežbanja pored štapa, prisustva publike i kraja dana kada nastupa neizbežna umetnička samoća i preispitivanje. Služi se plesnim monologom, ponavljanjem svakodnevnih radnji, igrači koriste reč, privatno razgovaraju, tj. imaju datu slobodu običnih, svakodnevnih dijaloga u baletskoj sali, da bi na kraju kulminiralo intimnom ispovešću o umetničkom gastarabajterstvu (emitovanim sa magnetofonske trake) i završavalo se davljenjem solistkinje, balerine o čijem se životu verbalno i plesno pripoveda tokom predstave. Solistkinju metaforički i stilizovano ubija ansambl, ili njena umetnost ili pak možda njen društveno okruženje i time se, ako ničim pre toga, već sasvim jasno narušava koncept stvarnosti i realnog odvijanja života sa dve strane rampe. U koreodrami *Otelo je ubio Dženis* glavnu rolu je igrala Ivanka Lukateli. (Ona će kasnije, bez autorske saglasnosti Nade Kokotović, tokom devedesetih, načiniti obnovu iste predstave na beogradskoj sceni KPGT -a u Šećerani. Možda bi moglo da se postavi retoričko pitanje da li bi to bilo moguće da se u pozorištu dogodila obrnuta situacija, da je neko bez konsultovanja Ljubiše Ristića obnovio *Oslobođenje Skoplja* ili bilo koju drugu predstavu koju je režirao, kao što se to dogodilo sa koreografijom i režijom Nade Kokotović?) Iz naslova *Otelo je ubio Dženis* učitavamo simboličku konstrukciju odnosa pozorišta i života, u kome je Nada Kokotović prikazala relaciju privatnog i javnog života žene, balerine, koja živi svoju umetnost, živi za nju i kroz nju. Kroz dramaturški koncept istraživala je lični odnos prema umetničkoj igri, prema svim zahtevima predavanja profesiji, obavezi svakodnevnog napornog vežbanja, neizbežnoj posvećenosti koja ženu može da povede u privatnu izolovanost, pa i stradanje. Nada Kokotović je, čini se, projektovala kako se po njenom shvatanju jedino može da živi za i kroz umetnost, kako iskrena egzistenci-

ja i uronjenost u ovom slučaju u baletskoj, ali i bilo kojoj drugoj umetnosti, produkuje privatnu socijalnu izolovanost. Tematizuje problem i postavlja upitnom dilemu da li je jedini prostor egzistencije žene koja se opredeli za stvaralaštvo – usam-ljenost? Da li je i njen partnerski suživot izvodiv samo kao zajednički pozorišni život?

Uočava se da kroz jedinstveni koreodramski pozorišni rad Nada Kokotović ostvaruje težnje, put ka osvajanju nacionalne tolerancije, kolektivizma, zajedničke stvaralačke energije koja okuplja i povezuje ljude koje ne razdvaja geografsko poreklo. Takvu vrstu pozorišnog aktivizma nije nikad napustila, ni po odlasku iz zemlje. Kao neko ko je rođen iz mešovitog braka za nju je nacionalna tolerancija prirodna, reklo bi se genetski usaćena u biće. U ideji i za ideju multijezičnosti i multikulturalnosti kontinuirano i nadahnuto stvara. Nomadski slobodno živi. Kako je živila u ex Jugoslaviji, tako nastavlja kasnije u Nemačkoj, idući od grada do grada, od jedne pozorišne kuće do druge. Reći će: „Gde god na ovom svetu imam mogućnost da se bavim pozorištem tamo sam ja i tamo je moj život“ (Vučković Slavica. 2001. „Živim u pozorištu“. *Večernje novosti*. 24. januar). Iako stvara u Nemačkoj, zemlji gde se koreodrama uspostavlja paradigmatski - oseća se nostalgija za vremenima i multinacionalnim prostorom ex Jugoslavije, u kojoj je izrazito produktivno radila i izgrađivala, unapređivala koreodramski pravac. U Ristiću je imala kreativnog sagovornika, ali ona je jednakom bila njegova sagovornica koja podstiče, pokreće, motiviše, inspiriše, tj. uzajamno su delovali na međusobni stvaralački eros i opus. Po rečima Nade Kokotović: „Nažalost, u Njemačkoj uopće nemam takvog tipa sagovornika, ovdje su ljudi vrlo oprezni i o vlastitim idejama se ne govori, ili samo izuzetno. Ljudi se osećaju uznemireni ako se bilo što preispituje i stavlja u kritički odnos“ (Krilović, Branka. 2006. „Razgovor s Nadom Kokotović „Ristić je činio čuda“ Scena 4, godina XLII, oktobar-decembar: 29-38.). Njihovo celokupno stvaralaštvo bilo je revolucionarno, kroz kritički odnos prema društvu i njegovim menama stvarali su zajednički performativni svet. Promišljali su društveni kontekst, autonomno stvaralaštvo, ukidanje konformističkog modela, stvarali nezavisne produkcije, transformisali pozorišne ustanove i rad u njima, takoreći uvežbavali su političke promene kroz pozorišne promene. Dekonstrukcijama institucije. Preispitivali temeljna pitanja, dogme, provocirali, verovali u multikulturalno i multietničko zajedništvo, svojim stvaralaštvom činili prestupe i konflikte, delovali teatarski i politički subverzivno, uzburkavali mišljenja, delili kritičare i publiku, te tako „kroz

teatarsku krizu“ gradili po svojim merilima neko novo pozorište, novo društvo u multinacionalnom kontekstu tadašnje Jugoslavije. Svako pojedinačno, na svoj način, nastavio je sa idejom KPGT-a, samo što je Nada Kokotović tu ideju modifikovala odlazeći u drugu sredinu i kulturu. Zajedno su stvarali neki novi oblik ritualnog pozorišta.

Aleksandar Milosavljević u tekstu „Pokret za sva vremena“ promišljajući autorkin feminizam uočava značajnu prisutnost i analizu ženskih ličnosti u predstavama Nade Kokotović, odnosno da se u centru pažnje nalaze nesretne junakinje i da se najčešće prikazuje njihov stradalnički položaj u muškom svetu, krećući od primera Dezdemone koja biva zadavljena u jezeru (Palićkom ili na Adi Ciganlji) preko Anite Berber, tragične Gospodice Julije do ženskih likova u *Plavobradom*. Time svako pitanje o feminizmu biva izlišno, jer ono jeste realnost. Njene inscenacije iskazuju glas protiv sveta koji se kroji po meri muškarca. (Milosavljevic, Aleksandar. 2002. „Pokret za sva vremena“. *Scena*. 2 mart-april: 58-63.) Pored toga, Aleksandar Milosavljević uočava nepravdu koja je učinjena u domaćoj sredini prema njoj kao ženi-umetnici.

Nada Kokotović svojim stvaralaštvom pripada mapi sveta, a s druge strane biva ukinuta u sredini iz koje je potekla i u koju je sebe uložila bogatim stvaralaštvom i angažmanom. Tome su, svakako, doprinele, nesretne i smutne okolnosti tokom devedesetih godina prošlog veka na prostorima ex Jugoslavije. Povratak u matičnu sredinu, samo na kratko, dogodio se na festivalu Grad teatar Budva 2001. godine sa učešćem TKO teatra sa dve predstave: *Gospodica Julija* i *Stolice*. U koreodrami *Gospodica Julija*, rađenoj po drami Augusta Strindberga, istražuje se položaj stranca, apatrida, (ne)mogućnost utakanja u novu jezičku i kulturnu sredinu, gde verbalno sporazumevanje i razumevanje jeste problem uslovljen različitošću kultura iz kojih se potiče, pa svako od likova živi u okvirima svog jezika (nemački, romski, hebrejski). Otuda „Početak ljubavi između Julije i Žana liči na krik s one strane govora“ (Milosavljevic, Aleksandar. 2002. „Pokret za sva vremena“. *Scena*. 2 mart-april: 58-63.). Osobeni način tretiranja literature kod Nade Kokotović sastoji se u tome da se rukopisu pisca kao literarnom predlošku, odnosno verbalnom glumačkom iskazu, koga se Nada Kokotović nikad ne odriče, doda lični rukopis u pokretu, da se osnovni tekst „dopiše“ i proširi pokretom. Njene su autorske intencije da se koreodramom ide izvan drame, zalazeći u svojevrsno proširenje predloška koji dopunjava tematizovanjem problema manjinskih grupa, ženskog pitanja i drugim aktuelnim socijalnim temama. „U takvom univerzumu, u kojem je ženi dodeljena uloga brbljivice koja s mnogo izgovorenih reči saopštava malo, Kokoto-

vićeva pokušava da natera i muškarca da nauči da *misli* pokretom. Pa i da ga nauči da *misli* na pokret. Baš zato se u njenim koreodramama verbalni govor javlja stidljivo, i to najčešće prvo kao neartikulisani krik ili mumlanje, da bi tek potom stekao pravo na uobličenu formu reči, na rečenicu i artikulisano misao koja, međutim, u njenim predstavama nikada neće dobiti veću važnost od muzike i plesa.“ (Milosavljević, Aleksandar. 2002. „Pokret za sva vremena“. *Scena*. 2 mart-april: 58-63.) Miodrag Kujundžić u članku „Tango strave igra jeze“ u listu *Dnevnik*, 11. marta 1986. za predstavu *Pukovnik* piše kako je to svoje ostvarenje nazvala neobičnim nazivom – koreodrama. Već na samom početku teksta, takvim uvodom, čini nam se da pisac prikaza stavlja negativan predznak i otklon prema žanru koreodrame. No, njegovo mišljenje je pozitivno, ali se njime otkriva i pokazuje nešto drugo - da se ni u drugoj polovini XX veka nije ispoljavao opšti društveni afinitet prema žanru i terminu koreodrame. „To što se naziva koreodrama, u našem starom pozorištu zvalo se – komad sa pevanjem i igranjem. Ovde je pevanje izostalo, a ono što je igrano bilo je koliko zanimljivo, toliko uzbudljivo. S ansamblom nesviklim na ambiciozne scenske avanture, Kokotovićeva je uspela da dosegne znatno više no što je običan pozorišni uspeh. Ona je umela da tumače uloga navede ne samo da kažu tekst, nego, što je značajnije, da kažu i izvesnu kompleksnu misao pisca“.

S druge strane, analiziranjem celokupnog istraživačkog materijala za sve četiri umetnice (odnosno za ovaj rad) primetno je da se u najvećem broju tekstova termin koreodrama koristi u prikazima i kritikama koje su vezane za Nadu Kokotović. Njeno delovanje inspirisalo je druge, ne samo na pomenu termina u tekstovima, već i na teorijsko promišljanje, određivanje i verbalizovanje fenomena koreodrame. Iz svega navedenog umetničku praksu Nade Kokotović sagledavam kao političku koreodramu, a u isti okvir svrstavam i stvaralački opus i rad Sonje Vukićević.

#### 4.5. Sonja Vukićević (1951)

Rano detinjstvo Sonje Vukićević, umetnice koja će u drugoj polovini 20. i početkom 21. veka pomerati granice plesnog pozorišta u Srbiji, vezano je za Kragujevac, iz koga potiče njena majka, (po profesiji profesorka istorije), a u kome je po vojnoj dužnosti službovao njen otac (visokopozicioniran funkcioner JNA - general i heroj). Istorija i vojska postaju dve značajne činjenice njenog detinjstva, a promišljanje istorije ali putem umetnosti pokreta, nastaviće se kroz njenu izvođačku i koreografsku karijeru i praksu. „Moja prva baletska škola bio je, zapravo, kurs

baleta u krugu kasarne. Vojna lica, ne znajući kud će s decom u radno vreme, smislili su školu baleta, i ona je postala pravi hit kod svih devojčica“ (Stavrić, Ljubiša. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. NIN, 30. oktobar). Sazrevanje i stasavanje Sonje Vukićević kao devojčice odvijalo se uz dva starija brata, a zasnivano je na slobodnim principima kada je dečija igra u pitanju. Njeno odrastanje odvijalo se u bezbrižnjem vremenu, dok su se deca još igrала „Kauboja i Indijanaca“ slobodno trčeći po ulici, preskačući u tuđe dvorište, padajući i ustajući da bi, sa sve podera-nom odećom, posekotinama i modricama po telu, igru nastavljala dalje. „Taj Kragujevac dao je pečat mom bitisanju u ovom, sada već surovom svetu... (...) Dao mi je onu početnu, najvažniju snagu i zdrav optimizam. Baka, deda, Nova kolonija, Višnjićeva ulica, moji ujaci sportisti, moja braća i vratolomna sankanja bobom koji nam je deda napravio, ratovi na Persinom poljančetu i bombe od blata, sve je to kao da sam živila u bajci. Tamo se znalo šta je subota i nedelja kad vlada neka specifična tišina a vazduh miriše na supu i kolače“ (Bogavac, Olivera. 1998. „Snovi na vrhovima prstiju“. Žena. 22. avgust.). Doživljavana od druge dece kao muško-banjasta znala je još tada „da je od samog početka važno kako postaješ ratnik!“ (Katić-Šerban, Minja. 1995. „Kako postaješ ratnik ili o Sonji“. Orchestra 2: 34-35.) ili možda drugčije rečeno kako „trciš“ dalje. I Sonja postaje višestruka ratnica neukrotive energije, u borbi za osvajanje pozorišne plesne avangarde i scene sa koje će slati poruke o besmislu rata i stradanja nevinih. Na kragujevačkim, a kasnije beogradskim ulicama, u samom centru grada vodila je male i velike dečije „ratove“, glumila Nemca, dok bi njen deda izlazio sa užinom, vanglom topnih mirisnih uštupaka, da se u kratkim predasima zahuktalog „bojnog“ juriša i osvajačkog maštalačkog trka ponešto i pojede. No, mnogo godina kasnije, kao već afirmisana umetnica, na beogradskoj Kolarčevoj ulici, u ponoć na minus sedam, izvešće svoju protestnu koreodramsku igru *Magbet/Ono*. „Znate kako je onda bilo u Kragujevcu? Svi su nosili crninu i kad bi se igrali rata, нико nije htio da bude Nemac. Pošto sam bila najmlađa, fizički bi me naterali na tu ulogu. Jednom se dogodilo da me, kao Nemca, obese konopcem za veš. Preživela sam zahvaljujući instinktu moje majke i, eto, doživela da dobijem nagradu Dimitrije Parlić“ (Stavrić, Ljubiša. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. NIN, 30. oktobar). Potom, nakon svih mogućih dečijih nezgoda koje su neminovno pratile nestasne akcije, u društvu starije braće, drugarica ili drugova, nastavljalo bi se dalje sa istraživanjem okolnih zgrada, ulica i tajnih skrovitih mesta. O tome Sonja Vukićević kaže: „Imala sam fenomenalne babu i dedu i otkačene ujake, u najlepšem smislu. Bili su silno maštoviti i zajedno sa mom majkom trasirali put mojoj imaginaciji i ludilu (smeh). Nijedan dan u detinj-

stvu nije bio bez haosa”(Isto). Otkriti nešto novo, dodirnuti tajnu u običnom, dobro poznatom svakodnevnom okolišu i prostoru, u ulici gde se živi, ulazu u susednu zgradu ili nekoj žbunjem zarasloj kapiji - bili su podrazumevani imperativi dečijih igara, ali i snažan podsticaj potonjem bogatom umetničkom stvaralaštvo. Dinamično detinjstvo Sonja Vukićević opisuje sledećim rečima: „Lutajući po kraju upoznala sam đubretare i, oduševljena, vozila se s njima po Beogradu, dok su me moji izbezumljeno tražili i zvali miliciju. Drugi put, igrajući se kume s mom najboljom drugaricom, Romkinjom, ušle smo u šaht na Stadionu JNA. Dugo su nas tražili, cela Cigan-mala, dok nismo uspele da izađemo iz šahta” (Stavrić, Ljubiša. 1997. „San o letenju.“ *Male novine*. 20. novembar). Ili istog događaja se seća na sledeći način: „Sve naše igre bile su opasne i mami su govorili da nećemo doživeti tridesetu ako tako nastavimo. Zbog mene je dva puta bio blokiran Beograd. Tada, naravno, nije bio ovako gust saobraćaj. Jednom sam uskočila u đubretarska kola i njima obišla čitav grad, a ostala deca su trčala i vrištala za mnom. Majka je otisla u policijsku stanicu ne bi li me pronašla, a kada su me naposletku doveli, nisam htela da krenem s njom, pa je morala kući po ličnu kartu da bi dokazala identitet. Dobila sam teške batine. A drugi put sam sa najboljom drugaricom Romkinjom, koja je stanovala blizu nas, ušla u šaht da se igramo sa lutkama i neko nas je nenamerno zatvorio. Palo je veče i počela je neviđena potraga za nama. Bile smo kao dva izgubljena mačeta kada su, na našu sreću, sasvim slučajno podigli poklopac (Rundo Mitić, Ana. 2006. „Igra je moj život“. *Story*. 12. septembar). Mnogo godina kasnije (1988), kao afirmisana balerina, igrače veliki ritualni majski ples na istom stadionu JNA, uz 4500 devojčica i isto toliko dečaka. Sve što je obeležilo njenodrastanje utkano je kao snažna, a pre svega emotivna, stabilnost i lična baza za njen budući poziv i rad. Dakako, porodično okruženje gradilo je svestranu stvaralačku, ali i borbenu optimističku ličnost Sonje Vukćević, sa neiscrpnom energijom večnog deteta koje svoja istraživanja svih nepoznanica, tajni sveta i umetnosti neće nikad napuštati. Upravo, stariji članovi njene porodice činili su najtačniji pedagoški potez u tom dobu – vaspitavali su decu kroz igru (u širem smislu tog pojma) razvijajući im maštu i sve kreativne potencijale. Pored toga, iz kuće nosi poverenje u ljude, otvorenost, neposrednost i iskrenost u komunikaciji, trening da bude u stalnoj borbi ne sa drugima oko sebe, već sa samom sobom, svojim kapacitetima i izdržljivošću. Dakako, sklonost ka istoriji i vojnički, borbeni duh jasno egzistiraju u svemu što odlikuje njen život, životni kredo i koreodramsko stvaralaštvo.

Sonja Vukićević je, pre upisa u Baletsku školu „Lujo Davičo“ i konačnog opredeljivanja za umetničku igru, bila velika sportska nada stare Jugoslavije, osvajala je takmičenja i medalje - kao juniorska prvakinja Srbije na 600 metara i druga u državi u gimnastici. S razlogom se očekivalo da će sport profesionalno odrediti njen život. Dešavalo se i da je sportski stručnjaci, njeni treneri, još kao devojčicu u osmogodišnjoj školi, nagovaraju da upisom na DIF „preskoči“ redovno gimnazijsko obrazovanje i svoj život u potpunosti opredeli ka sportu. Sećajući se detinjstva, kaže: „Mi smo živeli u Birčaninovoj, ja sam se danonoćno igrala na ulicama i u parku Jugoslovenskog dramskog pozorišta, a svake večeri sedela sam na stepenica u bioskopu ‘Đuro Salaj’... Kada sam išla u školu, preskakala sam zid bugarske ambasade, jurili su me stražari, bila sam ‘muškarača’, imala sam veliku ekipu dece i među njima drugarice koje su išle u baletsku školu. Imala sam osam godina, i pored svih sportova kojima se svako od nas bavio, mene je zanimalo šta je to – balet. Kada sam upisala baletsku školu, nisam bila najbolja u klasi ali od početka sam ozbiljno radila“ (Munjin, Bojan. 2007. „Život kao kineska kapljica“ *Scena*, 1-2: 158-161.). Suštinsko opredeljenje i prihvatanje poziva balerine događa joj se tek u petom razredu Baletske škole „Lujo Davičo“, što je ustvari bio prvi razred baletske gimnazije, i tada se u njoj istovremeno budi želja da postane član ansambla u pozorištu. Pored svih pomenutih vanškolskih aktivnosti kojima je bila okupirana - kao što su atletika, plivanje, gimnastika, a kasnije na red paralelno dolazi i balet - postizala je odličan uspeh u školi. Tako u najranijem dobu pokazuje svestranost koju nosi u biću, ali i samostalnost i spremnost za velike psihofizičke borbe i napore. Na audiciju za baletsku školu odlazi bez roditelja, samoinicijativno, samo sa svojim školskim drugaricama, ne sluteći da će joj taj dan odrediti ceo životni, odnosno profesionalni put. „Čar baletske umetnosti i jeste u tome što traži apsolutnu posvećenost i konstantnu borbu i nikad ne možeš da predviđaš da li ćeš uspeti ili ne. Ali, sasvim je svejedno da li uspeo ili ne, ta borba tako izgradi čoveka da je zaista sposoban da bilo šta u životu uradi, pa makar se nikad ne bavio umetnošću, makar bio istoričar umetnosti ili profesor engleskog, on će svojim studenima i đacima na drugačiji način tumačiti estetiku ovog sveta“ (Kupres, Radovan. 1997. „Neprestano sustizanje lepog.“ *Naša borba*, 2. decembar). Kako je potekla iz kuće u kojoj se držalo do obrazovanja, ali pre svega do časti, radnih navika, discipline i vrednoće, u kojoj su istorija, socijalna zbivanja i politika bile aktuelne dnevne teme o kojima se svakodnevno razmišlja, razgovara i polemiše, a nikad ćuti, prirodno biva da je misao o politici i društvu unela, projektovala u svoje stvaralaštvo. U baletskoj školi nije joj bilo teško da prihvati gotovo vojnički režim i disciplini

nu dnevnih vežbi i napora. Osnove klasične igračke tehnike uči u školi „Lujo Davičo“ kod vrsne nastavnice Olge Jakovljević - Tilke, koja je pak bila učenica čuvene Jelene Poljakove (1884-1973). Sonja Vukićević se svoje nastavnice baleta seća kao izuzetno kvalitetne umetnice koja joj je prenela, pored znanja, nemerljivu ljubav prema pozivu balerine, ali i osnovno zrno sklonosti ka dramskom tumačenju uloge. „Velika je stvar kada klas drži čovek iz pozorišta i uči te onaj ko ima iskustvo na sceni, a ne neko ko nikad nije stao na špic patike. Ona mi je ugradila neku vrstu personaliteta i na tome je insistirala više nego na samoj tehnići. Naravno, tehnika se sticala ogromnim radom, pošto je od nas Tilka tražila da svaku ulogu i psihički i fizički lično obojimo“ (Katić-Šerban, Minja. 1995. „Kako postaješ ratnik ili o Sonji“. *Orchestra 2*: 34-35.).

Narodno pozorište u Beogradu - koje je u tom periodu bilo u velikom usponu i zlatnoj eri, a svoj renome i repertoar gradilo na čelu sa koreografom Dimitrijem Parlićem - otvara joj vrata kao još nesvršenoj učenici, u sedmom razredu baletske škole, kada ima tek sedamnaest godina. O tome Sonja Vukićević govori na sledeći način: „Naime, Jelena Tinska je želela da idemo zajedno na audiciju, i njen otac je napisao molbu. Obe prođemo audiciju i budemo primljene u Narodno pozorište. Međutim, otkrili su da nisam završila osmi razred, i vrate me. S tim što su mi odborili da mogu da vežbam u Narodnom pozorištu“ (Stavrić, Ljubiša.. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. NIN. 30. oktobar). Važno je napomenuti da to vreme prijema u baletski ansambl Narodnog pozorišta nije bilo nimalo jednostavno za prolazak audicije, jer pored visoko kvalitetnog igračkog ansambla sa velikim zvezdama, vrsnim igračicama i igračima pored kojih je trebalo zauzeti ravnopravno mesto i vlastiti umetnički prostor, na polaganje su dolazili brojni igrači i igračice iz cele bivše Jugoslavije. „Kada sam ušla u Narodno pozorište osećala sam odjedanput da 'prostorno' ne znam ništa. Posle malih sala, dvorana za vežbe i plafona na metar iznad glave, odjednom sam ušla u kosmički prostor gde je moje telo počelo da se zburjuje. Na samom startu morala sam da savladam sve dimenzije pozornice, naročito udaljenost koja me deli od publike. Bio je to šok“ (Munjin, Bojan. 2007. „Život kao kineska kapljica“ *Scena*, 1-2: 158-161.). Prelazak iz baletske škole u Narodno pozorište čini veliku promenu i izazov, gde ona upoznaje i oseća prostranstvo scenskog prostora kao novi element igre, odnosno kao osobenog „partnera“ svom telu. U pozorištu joj se javlja potrebu za daljim razvojem, školanjem, usavršavanjem, nastavlja sa usvajanjem profesionalnih znanja od starijih kolega i koleginica, uzora koji su umnogome doprinosili njenoj umetničkoj nadgradnji i izgrađivanju osobenog scenskog personaliteta. To su bili ljudi, kojima se

divila, koje je odlikovala otvorenost za nova istraživanja pokreta i senzibilitet za alternativne tendencije koreografskog pozorišta: Dimitrije Parlić (1919-1986), Jovanka Bjegojević (1931-2015), Dušan Trninić (1929-2004), Vera Kostić (1925-2011), Milica Jovanović (1932-2007), Vladimir Logunov (1942), Ivanka Lukateli (1948), kao i Olga Lepešinskaja (Ольга Васильевна Лепешинская, 1916-2008) i drugi inostrani pedagozi na seminarima koje je, žedna znanja i ličnog umetničkog razvoja, redovno posećivala svakog leta u Rovinju, kao i u svetu. Prema rečima Sonje Vukićević: „Sreća je što je balet Narodnog pozorišta imao priliku da sarađuje sa vrhunskim koreografima i pedagozima iz SSSR-a. Stranci su nam zavideli jer je za njih bilo veoma skupo da angažuju takve stručnjake, a mi smo ih dobijali putem razmene. Paralelno sa klasičnim baletom stvarala sam jednu novu scenu, prvo sa koreografima, a posle i sama postajem neka vrsta koreografa“ (Obradović, Suzana. 2008. „Život bez pravila“. *Stil*. 27. jul). Dobija sve češće uloge u savremenim i neoklasičnim baletskim predstavama: *Darinkin dar*, *Kineska priča*, *Čovek od blata*, *Popodne jednog fauna*. Traga uvek za nečim što je novo i sveže, što predstavlja svojevrsni iskorak iz ontološke skučenosti klasike i njene stroge kodifikovane forme. Ima potrebu da eksperimentiše sa gipkošću, oštrinom pokreta, brzinom i ritmom, da istražuje dramsku suštinu uloga, razvoj i energetski naboј likova koje tumači. Štaviše, istražuje koreografske i dramske elemente svake nove role kao neodvojive, simbiotičke u harmoničnoj celini. Sonja Vukićević kaže: „Nisam plesala isključivo brojeći korake na muzičku pratnju jer sam drugačije slušala muziku. Radila sam varijacije unutar teme kao, na primer, kada sam plesala Mirtu u *Giselle* i odlično sam razumela Šparembleka kada je kod nas radio Stravinskog... U *Pomračenju*, kod Vere Kostić, više me je zanimala drama muzike nego što su mi bile značajne pirute, skokovi i zadati koraci...“ (Munjin, Bojan. 2007. „Život kao kineska kapljica“ *Scena*, 1-2: 158-161.).

S obzirom na to da je potekla iz porodice u kojoj se držalo do visokog obrazovanja i učenosti, a kako su starija braća studirala i završila fakultete, očekivalo se i od nje da će u periodu po završetku gimnazije nastaviti školovanje i ostvariti sebe kao uspešnu ženu u nekoj sasvim drugoj, „intelektualnijoj“ profesiji. Međutim, intelektualnost kao svoj umetnički imperativ unosi u plesno pozorište, istražujući šta bi to bio *pametan* scenski pokret. Sećajući se tog vemena kaže sledeće: „Moja braća su uveliko studirali, i ocu nije bilo dragو što i ja to ne činim. Crnogorac! Pozvao me je jednog dana i rekao: 'Slušaj, mala! Je l' si se naigrala – oli studirat?' Upišem se na etnologiju. Međutim, kreću putovanja i to je bio moj akademski kraj (smeh). Dugo sam imala ideju da se upišem na likovnu akademiju, ali nije postoja-

la mogućnost vanrednog studiranja“ (Stavrić, Ljubiša. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. NIN. 30.oktobar). Očigledno je kako je tokom školovanja Sonja Vukićević pokazivala specifične igračke sposobnosti, ali i interesovanja, kada je u pitanju klasična baletska igra. Nije se za nju neraskidivo vezivala od samog početka školovanja i prvih dobijenih uloga u profesionalnoj karijeri u Baletu Narodnog pozorišta u Beogradu. Kako u tom ansamblu nije bilo čestih prilika za njenu prirodu igre, rano je počela da se udružuje sa drugima u različite igračke grupe, dužeg ili kraćeg veka (što nije neuobičajeno u baletskom svetu kod nas i van), kako bi po ličnom interesovanju i izboru ostvarila neke zapažene uloge. Vidno je da je bila predodređena za tzv. karakterne i demi-karakterne igračke role (španska igra u *Labudovom jezeru*, Rumunka u *Ohridskoj legendi* itd.), kao i za druženja sa umetnicima iz drame. Tako počinje rano njeno interesovanje za vezu igre i drame – najpre kao inserte u dramama koje su radili poznati reditelji (1985, 1989...) i od kojih je imala prilike da uči sedeći na probama i slušajući instrukcije koje reditelj daje glušmačkom anamblu, scenografima, i drugom osoblju koje čini jednu predstavu. „Prelazak iz klasičnog baleta u alternativu je za mene bio lak – uradila sam više predstava kao žena koja je napustila klasičan teatar nego dok sam igrala. Uvek me je sve zanimalo, tako da sam nastavila da radim sa raznim ljudima; igram ili učestvujem u predstavama Bitefa, JDP, pozorišta u Subotici ili Crnoj Gori...“ (Popović, Svetlana. 1997. „Siromašno vreme vuče i siromašan ukus“. *Gradjanin*. 30. maj). Postepeno će sazrevati potreba da sama postavi neki balet sa sadržajem koji je zasnovan na literarnom predlošku. Tako polako i postepeno ulazi u svet drame, preko saradnje u dramskim predstavama u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu. Prema rečima Sonje Vukićević: „Postoji velika razlika između igranja klasičnog baleta, rada u dramskom teatru ili rada na koreografiji, tako da su meni bile potrebne sve te godine učenja uz velike reditelje, koreografe, scenografe, kostimografe, majstore svetla. Nisam imala školu ni za jednu od ovih oblasti, osim za klasičnu baletsku igru, pa mislim da mi je bilo potrebno to vreme, sve do trenutka kada sam ja lično znala da sam sazrela da se upustim u samostalni autorski rad“ (Medenica, Ivan. 2002. „Pozorište alternative devedesetih. Cirkus istorije (razgovor sa Sonjom Vukićević)“. *Teatron* 119-120:90-93.). Otuda, koreodramска poetika i estetika Sonje Vukićević ne može da se posmatra izolovano, mimo njenih uspešnih ostvarenja kao interpretatorke, igračice, saradnice u baletskim, dramskim i koreodramskim predstavama drugih autorki i autora. U koreodramskom načinu izražavanja postaje svojevrsna autodidaktičarka, samostalno učeći kroz praksu i umetničke koreografske i rediteljske strategije drugih. O tome govori sledeće:

„Dušan Trninić mi je prvi posvetio balete. Napravio je dva baleta mojim tendencijama ka alternativnom ili neoklasici. To su „Popodne jednog fauna“ i „De Falja“. Nakon toga me Vera Kostić uzima da radimo „Pomračenje“ predstavu u kojoj je bilo svih mogućih stilova i promjena likova.(...) Sa tom predstavom se prvi put razbijala klasično viđenje baletskog igrača“ (Đurić, Maja. 1998. „Intervju: Sonja Vukićević, balerina. Biti zajedno.“ *Pobjeda*. 10. januar). Čini se da je u koreodramski žanru i njegove specifičnosti uvode umetnička promišljanja i traganja koreografkinje Vere Kostić, koja je u Sonji Vukićević pronalazila inspiraciju za savremeni i alternativniji koreografski izraz od svega što je do tada rađeno na beogradskoj klasičnoj baletskoj sceni. Vera Kostić je u saradnji sa Sonjom Vukićević postavila više različitih predstava (*Etide, Pomračenja, Sećanje na prijatelja, Quo vadis, Mali snovi za Voltera M*), koje se mogu podvesti pod žanr koreodrame. U smislu kreativnih uticaja, tome se priključuje njena kratkotrajna ali mnogo značajna saradnja sa koreografima: Milkom Šparemblekom, Miljenkom Štambukom, Damirom Zlatarom Frejem, koreografinjom Nadom Kokotović, kao i rediteljima i rediteljkama, Ivanom Vujić, Harisom Pašovićem, Ljubišom Ristićem, Irfanom Mensurom, Dušanom Jovanovićem i dr. koji su u svojim pozorišnim ostvarenjima tragali za inoviranim dramskim rešenjima kroz pokret i ples. „Uglavnom sam bila pozivana da igram ili da pravim koreografije i tako su na primer nastale *Medeja* i *Saloma*. Posle je došao Damir Zlatar Fray i *Bolero*, pa Nada Kokotović, sa Harisom Pašovićem radila sam još začudnije predstave: *Ptice i Simon čudotvorac* u kojima sam se bavila i kostimografijom i scenografijom“ (Munjin, Bojan. 2007. „Život kao kineska kapljica“. Scena 1-2. XLIII: 158-161.). O iskustvu i rediteljima sa kojima sarađuje u drami govorи na sledeći način: „Uzimala sam njihovo znanje i dosezala njihovu moć, da bih došla do sebe. I opet to pretvarala u neku svoju ideju o teatru“ (Stavrić, Ljubiša. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. *NIN*. 30. oktobar). No, prvi i, čini se, za nju najznačajniji stvaralački primer jeste Vera Kostić, koreografinja i balerina beogradskog Narodnog pozorišta, u čijim se delima uočava jasan odnos prema dramskoj priči, ali i izvesna dvostrukost: sklonost ka linearnosti (*Darinkin dar*) ili pak fragmentarnosti dramaturgije (*Pomračenja*). Dobijena solistička uloga čerke u predstavi sa istorijskom temom, *Darinkin dar* (1974) koja je po estetici pokreta gravitirala između neoklasičnog baleta i koreodramskog pozorišta, reprezentovala je ideološka stremljenja društveno istorijskog konteksta. U predstavi se veličala uzorita ženska žrtva naše *Majke hrabrost*, tj. odlučnost, nesebičnost, herojstvo obične žene, odnosno smrtno stradanje nedužnih žena. Odašiljala se poruka od posebnog socijalnog i snažnog etičkog značenja i značaja, a Sonju Vukićević će, reklo bi se,

uvek pratiti umetnički poriv da se etičko neizbežno prepoznaće, pridodaje, utemeljuje u estetičkom streljenju. *Darinkin dar* prikazuje imperativ stvaranja novog i boljeg društva koje je neminovno tražilo utkane žrtve, to je: bezrezervna borba običnih smrtnika za više društvene ciljeve, kao i za one koji su tu borbu vodili. Žrtva je ženska, borba i metafizička pobeda takođe. Jedna druga predstava Vere Kostić, koja nastavlja na tragu istorijskih tema u koreodramskim okvirima, pružila je Sonji Vukićević solističko izražavanje u potpunosti, a kroz simbiozu ekspresivnog plesa, pantomime, glume. „Već u vreme kad me uzima pod svoje gospođa Vera Kostić, krećemo sa alternativnim teatrom. Insistiram, nije to neoklasika, već nešto sasvim posebno! Ono što prethodi je misao, a iz toga proizilazi pokret. Ničeg tu nije bilo od ‘izmenjene’ klasike. Jednostavno, iz tela bi izlazila ‘gramatika’, ne-kakvi čudni novi bezimeni pokreti. Razvile smo svoju novu tehniku, možda još neimenovanu, ali užasno važnu! Predstave: Pomračenja, Quo vadis, Mali snovi Voltera M, Pozdrav prijatelju... One su izlazile is samog teksta koji bi obrađivale, a pokreti u njima bili su samo za te predstave i nisu se ponavljali u nekim drugim“ (Katić-Šerban, Minja. 1995. „Kako postaješ ratnik ili o Sonji“. *Orchestra* 2: 34-35.).

Monobalet, koreodrama, *Pomračenja*, koju je i sama Sonja smatrala predstavom za budućnost, govorila je o turbulentnom dobu, periodu s početka 1925. godine pa do osamdesetih godina, tj. aktuelnog doba i savremenosti. Avangardno promišljena po pitanju fragmentarne dramaturgije i koreografskih rešenja, nosila je svevremenu ideju cikličnog smenjivanja društvenih uspona i padova, socijalnog propadanja i olakšanja, odnosno kako posle lagodnog života i sjaja sustiže tama i jad velike krize, španskog građanskog rata, fašizma, da bi ponovo naišlo vreme slobode, ali i socijalizma i potrošačkog društva. Simbolička smrt i rođenje, obnova društva u stalnom kruženju - interpretirana su različitim koreografskim stilovima kroz telo žene. „Ideja Vere Kostić bila je: stalna stradanja. Umetnik mora da upozorava na vreme koje dolazi, ili da podseća na vreme koje je bilo. E sad, da bi uspeo, mora da ima snažnu psihičku i fizičku snagu, da razume svet, da misli...“ (Sl. V. 1984. „Svaki korak – reč.“ *Novosti*, 20. maj) Koreodramska predstava *Pomračenja*, nazivana i totalnim monopozorištem, fragmentarne dramaturgije, bila je sastavljena kao kolaž od sedamnaest različitih istorijskih trenutaka koji tumače istorijsko vreme, analiziraju ljudsko biće i njegovo mesto u svim društvenim dešavanjima, dok je kao muzički predložak korišćena kompilacija Hitlerovog govora, autentične stare hebrejske tugovanke, muzika Pitersona, Vagnera i dr. Poput Salvatore Vigana koji je za svoje koreodrame inspiraciju pronalazio u skulptorskem stvaralaštvu Antonia Kanove isto tako je koreografinja za pokrete slojevitog zna-

čenja i 17 interpretiranih likova (kroz jednu igračicu) bila nadahnuta skulpturama znamenite srpske vajarke, Olge Jevrić (1922-2014). Koreografija je fluktuirala od vremena fokstrota dvadesetih godina do velike krize tridesetih godina, španskog građanskog rata, Hitlerovog doba logora, oslobođilačkih pokreta, do slobode u kojoj će se iskazati suluda trka za materijalnim, ali i ponovna ratna opasnost. Plesni antiratni performansi, bez konkretnе linearne fabule, o cikličnom ponavljanju istorije, o krvoprolaćima, stalnom klackanju između rata i mira - završavao se izgovorenom upitnom rečju – *dokle?* U jednoj reči uz 45 minuta stilski raznolike igre bila je sadržana umetnička zapitanost nad svetom i opštom kolektivnom dramom ratnog i posleratnog vremena. Ona kaže: „Od prvog trenutka sam osetila da mi ovakav balet odgovara, ja nisam bela balerina i sputava me klasična tehnika. Bilo je to pravo traganje, svaki moj korak je reč, a tekst je morao da bude čitljiv“ (Sl. V. 1984. „Svaki korak – reč.“ *Novosti*, 20. maj). S tom predstavom, rađenom za Sonju Vukićević kao izvođačicu, Vera Kostić je proslavila 25 godina umetničkog rada, ali od same proslave jubileja, čini se daleko značajnijim njen doprinos razvoju koreodramskog stvaralaštva u nas, poput eha koji se projektovao na budućnost domaćeg teatra pokreta i davanje velikog podsticaja za njegov dalji razvoj. To će se izuzetno pokazati i ogledati u docnjem radu Sonje Vukićević. Za vrhunsku transpoziciju dramskog i dramatičnog sadržaja u pokret (ispunjeno metaforama i simbolima) koreodrama biva nagrađena Zlatnom kolajnom na 12. Festivalu monodrame i pantomime u Zemunu, što je ujedno bila i prva nagrada u nas predstavi tog tipa i žanra koji još uvek nije stekao zaslужnu poziciju i pažnju stručne i druge javnosti. Ipak, kao koreodramska predstava i svojevrsna novina nije bila jednako prihvaćena. U vezi recepcije *Pomračenja* Sonja Vukićević kaže: „Kada smo Vera i ja uradile „Pomračenja“ doble smo priznanje od teatarskih ljudi, ali klasičnom baletskom svetu je ta predstava bila nešto strašno, grozno i ružno. Sutradan nakon premijere igrali smo u Zemunu i niko nije htio da me pogleda, kaže bilo šta... (...) Dugo sam osećala nerazumevanje, čak i u privatnom životu. Prosto, ljudi nisu bili naviknuti na takav baletski izraz. Išla sam dalje ne obazirući se na njihove privatne sudove. Njihove forme zadovoljavala sam klasičnim baletom, ovo je bila moja lična zabava. Moje posvećivanje, makar grešci, moj privatni iskorak, na mom putu“ (Stavrić, Ljubiša. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. *NIN*. 30. oktobar). Povodom zemunske nagrade za *Pomračenja* Jovan Ćirilov, u to vreme koreodramsko pozorište definiše kao simbiozu različitih elemenata, bez precizne terminološke formulacije. I kasnije, po kritikama, nailazi se na mišljenja da tome, što Sonja Vukićević stvara kroz pokret, nije lako dati striktnu žanrovsku definiciju. „Ekspe-

rimentalna pozorišta sve više se bave pokretom, i to najčešće pokretom koji ne može da se formuliše ni kao balet, ni kao pantomima, ni kao naturalistički prenesen gest iz života, već 'nešto između'. Nesumnjivi vrhunac festivala bila su Pomračenja Sonje Vukićević, u koreografiji Vere Kostić. To je bila pročišćena, spiritualna umetnost visokog emotivnog i intelektualnog naboja; umetnost individualnog pečata, a univerzalnih zračenja" (Ćirilov, Jovan. 1984. „12 Festival monodrame i pantomime u Zemunu. Povratak pokretu.“ *Politika*, 19. maj). Sreću se, tokom istih godina, i napisi, kritike u kojima se taksativno navode svi sadržajni elementi fenomena koreodrame, kao i sam Ritornijev termin, ali se ipak takvo delo doživljava kao neka vrsta sasvim neodređenog, reklo bi se, prilično maglovitog pozorišnog oblika: „Ako se podje od prepostavke da je za današnji trenutak pozorišta veoma karakteristična svojevrsna koreo-drama, to jest, nedefinisana prelazna forma između drame, pantomime, baleta i pokreta, onda je razumljivo podržati odluku stručnog žirija da svoju nagradu dodeli ostvarenju „Pomračenje“ Sonje Vukićević u koreografiji Vere Kostić! Reč je o veoma zanimljivom scenskom činu u kome je Vera Kostić pokušala, i u najvećem delu u tome uspela, da brižljivo osmišljen igracki pokret i pantomimski izraz sintetizuje u svojevrsnu monodramu na temu univerzalnih događaja naše epohe“ (Andelić, Borislav. 1984. „Monodrama i pantomima u Zemunu. Nova iskustva i stare dileme.“ *Oko*, 7-21. lipnja). Mogli su se pronaći i tekstovi sledeće sadržine: „...Žiri je bio raspamećen i bez dvoumljenja, Sonji dodelio zlatnu kolajnu a publika je oduševljeno aplaudirala, pa se može prepostaviti da je predstavu razumela“ (D.J. 1984. „Sonjin trijumf“ *Bazar*, 22.jun). Iz navedenih citata uočava se nepreciznost i nerazumevanje, tj prvo po pitanju samog naslova - jer umesto množine tj. *Pomračenja* autor beleži *Pomračenje* - što možda može da dodatno ukazuje na nezainteresovanost prema samom žanru koreodrame i pravcu moderne igre. Takođe, iz drugih tekstova o predstavi *Pomračenja* učitava se pak neodređeno definisanje koreodrame, nazivana je „nešto između“ pantomime, baleta i drame ili baletsko-pantomimski mozaik što nije netačno, ali egzistira na liniji pretežno laičkog pisanja o savremenoj plesnoj umetnosti. Svakako, koreodrama na beogradskoj sceni se pojavljuje kao podvrsta i nova, avantgardna pozorišna tendencija, praćena razumevanjem ili nerazumevanjem, a Sonja Vukićević, kao njen predstavnik, avantgaru oseća i opisuje kao *drugu svest o istoj slici*.

Samostalno autorsko izrastanje Sonje Vukićević u koreodramskom pozorištu poklapa se sa društvenom ratnom krizom devedesetih, kada je Srbija ušla u veliki konflikt sa drugim državama. Ona počinje da igra život koji živi u ratom iznova

obeleženoj i rasparčanoj zemlji, pleše lično sagledavanje i doživljavanje šireg društvenog konteksta i istorijskih događanja. Društvena kriza kao da podstiče njeno umetničko sazrevanje i stvaralaštvo. Sadržaj koji je u *Pomračenjima* nekad igrala i tumačila kao njoj iz realnosti neproživljenu, nepoznatu zonu - postaje deo svakodnevног ličnog narativa i iskustva. Prema rečima Sonje Vukićević: „Ja sam odrasla među velikim ratnicima i to nije moglo da me mimoide; taj osećaj za istoriju nisam mogla da pokažem u ulogama u klasičnom baletu, ali sam mogla revolucionarno da ga izrazim u svojim autorskim delima. (...) Moje definitivno sazrevanje poklapa se sa početkom devedesetih; dolazi do raspada Jugoslavije i mene je bolelo kada je trebalo da igram lake naslove. Ljudi su nastavili da prate pozorišni repertoar, ne shvatajući da je istorija otišla dalje. Tada mi se prvi put rađa ideja o *Makbetu*, i taj sam projekat predložila Bitfe teatru i Ivani Vujić, ali okolnosti su bile takve da tri naredne godine nigde nisam mogla da realizujem ovu predstavu“ (Medenica, Ivan. 2002. „Pozorište alternative dvedesetih. Cirkus istorije /razgovor sa Sonjom Vukićević/ *Teatron* 119/120:90-93). Prva ponuda za samostalni autorski rad dolazi joj od Ljubiše Ristića, koji je sarađujući sa Nadom Kokotović (kroz KPGT) u periodu od sedamdesetih do devedesetih godina 20. veka promovisao koreodramski žanr, ali zbog porodičnih okolnosti i nemogućnosti putovanja odbija šansu. Usledjuje drugi poziv od Borke Pavićević (1947) i Sonja Vukićević kreće u realizaciju četri kompletne autorske predstave, koreodrame, u produkciji Centra za kulturnu dekontaminaciju u Beogradu. Prvonastala autorska koreodrama bila je *Magbet/Ono* (1996), potom slede *Alchajmer simfonija* (1998), *Proces* (1998) i *Mrak letnje noći* (1999). Njeno autorsko stvaralaštvo vrhuni sa koreodramom *Cirkus istorija*. (2006).

Prva predstava *Magbet/Ono* nastaje u vremenu dugotrajnih građanskih i studentskih demonstracija protiv aktuelne politike Slobodana Miloševića. Teška ekonomска situacija u kojoj se zatekla od sveta izolovana Srbija, kao i krađa izbornih rezultata 1996. godine rezultirali su tromesečnim protestima. Kritika vlasti, koja nije bila direktna, ali asocijativno i značenjski prisutna, činila je smisao koreografskog dela. Tražen je jedan novi scenski govor kojim će se iskazati nezadovoljstvo onim što se dešavalо na opšte-društvenom planu i vizionarsko upozorenje o urušenoj budućnosti, uništenim životima dolazecih generacija. Iz predstave inspirisane Šekspirovom dramom uočava se dihotomna motivacija za stvaralaštvo, tj. autorka biva pokrenuta dvostrukim razlozima: 1. analizom ženskih likova, gde egzistira poriv da u njima nalazi inspiraciju tragajući po vlastitom ženskom biću, i 2. promišljanjem o većtom kruženju koje nije odlika samo prirodnih već i društvenih procesa, odnosno da kao što postoje ciklična kretanja u prirodi ona se, čini se, po-

navljuju sa društvenom zajednicom. Nizanjem simboličnih scenskih slika prikazuje se žena koja može da pokrene i postane duh razaranja, dekonstrukcije, uništenja. Kao ostrašćena Ledi Magbet ona je subjekat i objekat vlastitog zla, ona ga personifikuje i proizvodi, ali istovremeno postaje i njegova žrtva. Veštice u predstavi zamjenjuje decom kao neuprlijanim bićima koja nose vlastiti potencijal surovosti, odnosno devojčicama koje lepotom i stasom deluju kao da potiču iz samog anđeoskog vrta. Poput Pine Bauš unosi prirodne elemente, vodu i zemlju, u svoju koreodramu. Glumac, Slobodan Beštić (1964), kao Magbet, telesnom plastikom i ekspresijom biva adekvatan partner, izrazit kako u glumačkoj tako i u fizičkoj radnji. Fragmentarna struktura je ponovo prisutna. Za *Magbet/Ono* italijanski reditelj Roberto Ćuli (Roberto Ciulli, 1934) kaže: „To je performans u kojem postoji nepoverenje u reč, i telo se buni bljuje. Iz vizure noći, kad je sve tako loše, potrebnije nam je ono što izražava telo, nego reč“ (Sl. V. 1997. „Roberto u Beogradu, Sonja u Milhajmu“. *Ludus*. 20. jun). No, koliko je pojam koreodrame i dalje van česte kolokvijalne i stručne upotrebe govori podatak da ugledna baletska kritičarka, Milica Jovanović, u *Politici* povodom predstave *Magbet/Ono* opisuje koreorediteljsko rešenje Sonje Vukićević kao široko i toliko slojevito da se ne može za njega pronaći žanrovske okvir (Jovanović Milica. 1997. „Ponovno gledanje“ *Politika*. 23. avgust). Čini se da su se razumevanje i recepcija koreodramske predstave - koja je rađena nizanjem simbola sa udaljenim asocijativnim značenjima – zasnivali na arhaičnim osnovama, arhetipskim sadržajima svesti, kao i memoriji motiva iz Šekspirove priče o mračnoj požudi za vlašću. Tokom izvođenja posipala se zemlja koja je davala smernice kretanjima, ali koja će do kraja da poprimi znakovitost sveopšte nerodne pustoši i blata, u kome su izgubljene plave, bele i crvene, tj. u bojama državne zastave cipele. Isticalo se savršenstvo izvođenja i tumačenja Ledi Magbet, promišljena i domišljena unutarnja radnja koju autorka kao glavni ženski lik ispoljava kroz svaki gest i korak. U centru pažnje je: moć perverzije vladarskog para naspram aktuelnosti u vremenu u kome je predstava nastala, te se ekspresivnom igrom iskazuje društveni angažman i bunt, odnosno pokret preuzima snagu koreodramskog protestnog teksta kojim želi da se doprinese buđenju građanske svesti. *Magbet/Ono* se igrao i na minus sedam pred kordonom milicije tokom uličnih protesta u Beogradu. Društveno-politički angažman i promišljanje ovde i sada postaje neizbežno u koreografskom delovanju Sonje Vukićević. Povodom vlastitih autorskih predstava ona kaže: „Predstava se ne radi da bi uspeo, već da bi sproveo svoju misao i ideju. (...) Nikada nisam radila tako da usko dajem odgovore i pitanja samo sa naše teritorije. Interesovalo me je šta se dešava globalno. Kuda ide

čovek, kuda ide svet, kakvi su ljudi postali, šta je čovečanstvo izgubilo, a šta dobito!" (Obradović, Suzana. 2008. „Život bez pravila“. *Stil*. 27. jul).

Upravo sa autorskim koreodramama kreće njen antiratni i snažan društveni, humani angažman, koji ispoljava, između ostalog, učešćem na pozorišnom festivalu u Milhajmu u Nemačkoj, koji organizuje reditelj Roberto Ćuli - okupljujući umetnike sa prostora ex Jugoslavije. Sonja Vukićević, kosmopolitskog duha i ideo-logije, čvrsto deklarisana kao umetnica koja ne prihvata ideologiju nacionalizama, festival u Nemačkoj intimno doživljava kao „povratak amputiranih delova“ (R.R. 1997. „Bitef u malom“ *Pobjeda*. 13. novembar). Pozorišni skup umetnika ex Jugoslavije - koji je imao za cilj probijanje barijera između pozorišnih ljudi koji su bili zavađeni silom smutnog vremena, teških ratnih i političkih prilika - opisuje kao najznačajniji događaj u tom životnom periodu: „To je bio fenomenalan gest Roberto Ćulija. Sva pozorišta imala su u sebi nešto što je vuklo na sjećanje i na detinjstvo, bez obzira na koji način su bile odigrane i koja je bila tematika. Susret, sa ljudima, je bio čudan i težak. Deset dana druženja sa umjetnicima bilo je nešto najdragoceńije u mom životu što mi se desilo poslije ovih šest sedam godina“ (Đurić, Maja. 1998. „Biti zajedno“. *Pobjeda*. 10. januar). Ili: „Čini mi se kao da susrećem dete koje je toliko dugo bilo izgubljeno, što me uznemiruje u lepom smislu. Novi susret sa ljudima iz Sarajeva i Zagreba koje sam poznавала i sa kojima sam radila, za mene znači kao da negde ponovo počinje moj umetnički život, ali i njihov, jer jedni bez drugih nismo mogli da budemo ni veliki ljudi, ni veliki umetnici“ (Radosavljević, Radmila. 1997. „Poštovanje dolazi sa zapada“. *Blic*. 27. jun). Čini se da Sonja Vukićević intenzivno živi svoj društveno-politički angažman, kao što jednako živi svoj život kroz koreodrame i ples, ne stvarajući nikakve granice niti podvojenosti u segmentima između ličnog i profesionalnog. Poistovećuje životni i profesionalni stil, jer se putem stila vrši projekcija naših duhovnih sadržaja, kada skrivena suština daje oblike i odlike vidljivoj formi, te se njeno koreodramsko promišljanje može postaviti u okvir Žorž Bifonovog shvatanja da je *čovek stil*. Daljim radom razvijala je stil koji prati i unapređuje. O vlastitom stilu u umetnosti kroz iskren odnos i provokativno govoriti kao o nečemu što se kod kvalitetnih umetnika podrazumeva: „Mislima sam da su u svetu umetnosti ljudi vaspitani i zato stalno koristim taj izraz. Međutim, to je jedino moje razočaranje, to što puno ljudi radi nevaspitano, ne umiju, nemaju stil. Čim nemaju stil privatno, nemaju ga ni na sceni. Ima dosta nevaspitanih predstava i nevaspitanih scena. To je kad nemaš odnos prema sebi, prema vremenu i prema istoriji“ (Kupres, Radovan. 1997. „Neprestano sustizanje lepog“. *Naša borba*. 2. decembar).

Drugu autorsku koreodramu, *Alchajmer simfoniju*, postavlja na Ravelov *Bolero* (sam kompozitor je bolovao od te teške bolesti) a što je bila svojevrsna evokacija ličnih uspomena i njihovo osobeno tumačenje – od njenog solističkog igranja na Stadionu JNA 25. maja 1988. godine i preispitivanja istorijskih događanja u periodu pomenute ritualne igre za Dan mladosti osamdesetih pa do Dejtonskog sporazuma. O tome govori sledeće: „Radi se o brzini istorije, brzini koja sprečava da se pravovremeno svesno reaguje. U 55 minuta ove predstave igram emocije koje su 10 godina vladale u meni – kaže Sonja Vukićević. – To je neka vrsta istorije mene, moje zemlje, svega što se u njoj odigralo u poslednjoj deceniji“ (Kupres, Radovan. 1998. „Decenija u 55 minuta“. *Naša borba*. 14. april). U opominjuću predstavu od 55 minuta publiku uvodi kroz svojevrsnu akciju šalterskog performansa, gde su prisutni posetoci neosetno uvučeni u igru i „moraju“ da učestvuju prolazeći do svojih mesta kroz režiranu „strogu šaltersku kontrolu“. Pravila su nametnuta i moraju da se slede i poštuju. Publika je pre predstave suočena sa dužim čekanjem, redovima, sa spornim ulaženjem i raznim „proverama“, dobijanjem „pečata“, obeleženom crtom koja se ne sme preći i tome slično. Publika se zatiče u pozorišnoj situaciji mogućeg „otrežnjenja“, prinuđena da traži odgovor na socijalna, istorijska i druga problemska pitanja - gde su, kako žive, šta im je u svakodnevnom životu postalo normalno da bezpogovorno čine, a šta ne. Kao autorka koja rad zasniva isključivo na humanim postulatima ona ne teži samo promenama u umetnosti, već socijalno-političkim promenama koje treba da doprinesu promeni svesti. Traganjem za promenama u sebi ostvarićemo opšte promene i pomake na daleko širem planu - reklo bi se da je kredo njenog celokupnog koreografskog opusa. Autorka koristi reč u plesnoj predstavi citirajući odlomke iz dela Danila Kiša, ali osnovna plesna komunikacija, koja dosledno ostaje izvan verbalnog jezika, postaje najjače oružje, i podstiče potresnu teatarsku komunikaciju. „Do suza je dirnula njen tužbalica nad telima dečaka, izrečena glasom velike tragedinke, a Alchajmerov marš je podsetio na nacističku pošast. Zavodljivi anđeo smrti, sa ratnom kacigom i koketnim crvenim cipelicama sa visokom potpeticom, najpre je oduzeo jabuke i jaja, simbole zdravlja i plodnosti šestorici mirnih dečaka (broj nije nimalo slučajan), da bi ih zatim gurnuo u gomilu ogradijene zemlje, u logor u kojem su izopšteni sa ostalim svojim vršnjacima. Iz ovog nemilog okruženja oni se spasavaju sledeći anđela uništenja i puzeći tlom ostavljaju na svojim odelima i telima tragove rodne zemlje, koju napuštaju.“ (Zajcev 2009, 98) Koreografinja tumači celo društvo kao psihički obolelo, dezorientisano u vremenu i prostoru, unakaženo zaboravom istorije i erozijom opšteprisutne demencije, stoga pleše evokaciju poslednjeg jugo-

slovenskog združenog čina, odnosno iznova pleše (samo istorijskim događajima prisilno izmenjenu) sletsku igru ruiniranog YU zajedništva na zvuke „Bolera“, koju je 1988. godine izvodila povodom poslednjeg Dana mladosti. To je kritička koreodrama lične emotivne istorije i svojevrsne rekapitulacije apatičnog društva i ljudi koji su, tokom jedne decenije, izgubili kontakt s realnošću. U umetničkom postupku se služi audio-vizuelnim instalacijama, a kao i u prethodnoj inscenaciji, ponovo su na sceni značajni simboli: budućnosti, rođenja, života, greha – deca, jaje, jabuka. Zgnječić je jaje i jabuku, a bosonogi dečaci će interpretirati stihove „Another Brick in the Wall“ Pink Floyd-a. Primenom određene citatnosti delova predstava u kojima je nekad bila učesnica i igrala u ex Jugoslaviji - umetničko promišljanje postaje dvostruko introspektivno – u smislu igre i emocija koje su tu igru pratile. Ples i reč su objedinjeni, Danilo Kiš dobija svoje koreodramsko ostvarenje. Sonja Vukićević, tokom predstave, interpretira ulogu „anđela rata“ u crvenim cipelama, koji će proći ostavljujući za sobom ljudski jad i genocidnu pustoš, puštajući i prepuštajući gledalištu na kraju užitak igre senki na zidu, koje poput onih u Platonovoj pećini sugerisu da su nam društveno-politički život i pogled upravljeni ka pogrešnom, lažnom svetu i netačnoj slici.

Tokom istog meseca, aprila 1998. godine, izvodi premijeru Kafkinog *Procesa* (muzika: Zoran Erić) baveći se kafkijanskim društvom u kome svaka potencijalna revolucija postaje socijalno impotentna. Takođe, bavi se fenomenom smrti. Nakon deset godina od poslednjeg Dana mladosti, 1998. godine svoj *Alchajmerovski Bolero* odigraće u Stokholmu (kao kulturnoj prestonici Evrope) u okviru programa „Pejzaž X“, u zdanju starog arhiva Parlamenta, Riksakivet, u kome je nekad čuvana državna građa. Takođe, na istom mestu prikazuje i treću predstavu iz svog autorskog triptiha rađenog u CZKD, Kafkin *Proces*. Ona kaže: „Naši nastupi zapravo otvaraju jednu zgradu, koju je Borka pronašla u sred Stokholma, a koja je idealno mesto za moje predstave, a genijalna je i za film. Kafkijanska zgrada u pravom smislu reči. To je napuštena zgrada arhiva na kojoj prozori nikad nisu oprani da sunce ne bi oštetilo dokumenta“ (Mitrović, Mirjana. 1998. „Srpski Kafka“. *Duga*, 23. maj). Ili: „Imali smo elitnu publiku Švedske, ljudi koji odlučuju o Nobelovoj nagradi: pisci, glumci, fantastični ljudi, intelektualci, koji su neverovatno dobro komunicirali s predstavom. Jedna književnica mi je prišla i rekla: Sonja ti ne znaš koliko kafkijanskog ima u Švedskoj. Za mene je bila velika radost saznanje da sam napravila predstavu koja komunicira i sa drugim ljudima“ (Nježić, Tatjana. 1998. „Mali čovek u maloj dozi“. *Blic*. 26. jun). I povodom *Alchajmer simfonije* u novinskim napisima susrećemo se sa nejasnim određenjem koreodrame kao žanra: „Ta-

ko je stvorena jedna neobična struktura, kojoj je teško dati žanrovsku definiciju“ (D. I. 1998. „Koreografija istorije“. *Demokratija*. 14. april).

U rediteljskom postupku *Procesa* sažima literarno delo stvarajući neku vrstu „koncentrata“ i odabira suštinu, esenciju koju će transponovati u pokret. Delo nastaje iz osvešćenog doživljaja korespondencije Kafkinog dela sa trenutkom u kojem živi i koji naziva *istorijom malih ljudi*, vremenom u kome se „preko noći“ menjaju duhovni i geografski izgled zemlje u kojoj se rodila. Tumačeći Kafkinog junaka Jozefa K. - u scenografiji koja se sastojala od obilja stranica „Politike“ i wc šolja na točkićima uz znakovitu izdvojenost „slobodnog“ prostora travnate, jedine prirodne površine sa cvećem i jabukama - njeno telo ostaje nepomično, jer čovek društva koga čine ljudi bez emocija neminovno *rešetke nosi stalno u sebi*, a plesni *govor* Jozefa K. izvodi kroz odsustvo plesa, pokret zamenjuje ne-pokretom, životno kretanje nekretanjem. Prostor slobode, prirode i humanosti, postavljena trava kao simbol svega toga, ali i kao simbol okrepljujućeg, lekovitog, plodnog – oduzima se nemilice. U današnjem dobu visoke tehnologije, u kome se srcu (koreografsko-rediteljskom invencijom) nalazi zamena crvenim lampicama, čoveku je oduzeto sve - emocije, sloboda, priroda, suština bića i bivstvovanja. U njenom celokupnom opusu tematizuje se dehumanizacija i automatizacija savremenog sveta. Izrazito antiratno zalaganje emanira kroz njen autorski koreodramski rad. Povodom predstave *Mrak letnje noći* i bombardovanja kaže: „Ovaj najčudniji, od svih ratova viđenih na ovoj našoj planeti, pretvorio je čovjeka samo u 'disketu'. A i 'disketa' nalazi svoj optimizam u svom tehnološkom napretku“ (Radosavljević, Radmila. 1999. „Čovjek je Božji dar“. *Pobjeda*. 1. maj). *Procesom* pod svoju stvaralačku analitičku lupu postavlja globalno kafkijansko društvo i opštevladajuće kafkijansko stanje u kome *svaki zločin počinje duševnim samosakaćenjem*. Povodom premijere izjavljuje: „'Proces' sam videla baš kao kliničku smrt, pred kojom ti za jedan sekund prođe ceo život, posle čega zaista umreš. Predstava je nastala putem slika i emocija, koje mnogo maštovitije govore o samoj formi predstave. Bilo mi je veoma lako da ga prebacim u sadašnjicu, jer ga je Kafka u potpunosti opisao“ (Andrejević N. 1998. „Nepomični Kafka“. *Blic*. 24. april). Predstava se završava podignutim poklopциma wc šolja na kojima je ogledalo usmereno ka publici. Višezačenjska poruka koja je sadržana u samom predmetu ogledala, koja može da se analizira počevši od etimologije reči *speculum* (ogledalo) iz koje proishodi spekulacija kao visoko intelektualni proces mišljenja do toga da je ogledalo poznato kao simbol čistoće, tajne srca, istine,

iskrenosti i svesti (Chevalier i dr 1989, 809.). Dakako, svakom koreodramom ulančava značenja i postavlja ontološko pitanje stvarnosti problematizujući savremeni društveni život, individuu i svet. Sa izvedenim *Procesom* tokom letnje internacionalne pozorišne sezone 1999. godine u londonskom „The Gate Theatre“ postiže zapažen uspeh, karte su rasprodate, a kritika „Gardijana“ je ocenjuje sa tri zvezdice praveći poređenje sa Pinom Bauš i poljskim avantgardnim pozorišnim umetnikom, Tadeušom Kantorom (Tadeusz Kantor, 1915-1990). Putovanje u London je, u ratnim uslovima, bilo vrlo neizvesno, ali od Generalštaba dobija dozvolu za izlazak iz zemlje. U oktobru 1999. *Proces* se prikazuje na pozorišnom festivalu u Bolonji – „Teatri di Vita“. Sonja Vukčević o tome govori sledeće: „Posle predstave, ljudi su me čekali i po čitav sat da razgovaraju sa mnom, a u međuvremenu su pokušavali da uz pomoć prevođioca, čitaju 'Politiku' koja je takođe deo scenografije. Najčešće su me pitali kako smo uspeli da preživimo bombardovanje, pipali me ne bi li se uverili da sam od krvi i mesa... (...) Međutim, nisam želela da se uplićem u politiku, jer se bavim umetnošću i zato sam im odgovarala da o svojoj zemlji govorim kod kuće, jer volim svoj narod“ (Radošević, M. 1999. „Novi teatar u parku bora-va“. *Politika*. 1. novembar).

Sonja Vukićević dosledno gradi i razvija odnos prema scenografiji u kome se ponavlja odnos prema istoriji. Iako kao umetnica ne radi političko pozorište sa namerom i željom, već je na to, kako kaže, prisiljena zbivanjima, s druge strane, svesni je tragalac za scenografijom koja nosi predznak, težinu i auru istorijskog prostora. Kao scenografska učestvuje na manifestaciji „Futurshow 3000“ u Bolonji, 2000. godine, među odabranim sedam svetskih dizajnera i multimedijalnih umetnika i umetnica. „Prva stvar koju sam želela jeste da ukinem zavesu i scenu kutiju; želela sam direktni kontakt između publike i izvođača. Dakle, želela sam drugačiju pozorišnu formu, nikada ne bih mogla da radim svoje autorske predstave u klasičnom pozorištu. Kada bih imala uslova, ja ne bih radila scenografije, već bi svaki projekat realizovala u odgovarajućem novom i drugačijem prostoru, koji već ima, nezavisno od mene, svoje (istorijsko) vreme i značenje. U takvom prostoru mene ne zanima da vidim školovanog baletskog igrača, već pravog čoveka, sa njegovim vlastitim ljudskim sadržajem, sa njegovom ličnom istorijom i sa njegovim izvornim, genetski urođenim *kodom za pokret*. Sam pokret nije od presudnog značaja; mene interesuje da komponujem, počevši od postojećeg ljudskog sadržaja, od ljudi sa kojima radim, jedan integralni pozorišni čin, u kome će podjednak značaj imati i pokret i zvuk i glas i svetlo i kostim i ambijent u kome se igra. Automat-

ski, publika prepoznaće sebe i tako se stvara bliska razmena” (Medenica, Ivan. 2002. „Pozorište alternative devedesetih. Cirkus istorije (razgovor sa Sonjom Vukićević)”. Teatron 119/120: 90-93).

Sonja Vukićević je, kao i Nada Kokotović, koreodrami dala legitimitet, postavila je u okviru repertoarske politike pozorišnih institucija, kao i festivalskih događanja. U prilog tome svedoči i Sonjin odgovor na pitanje koliko pozorišna kritika prati ono što radi gde kaže: „Zadovoljna sam za razliku od vremena kad niko nije obraćao pažnju na to šta ja radim. Čak sam iznenađena koliko to ljude interesuje. To mi je jako drago, jer onda znam da te godine nisu uzalud uložene, a i da su se oni promijenili, da ih interesuje neka vrsta alternativnog pozorišta, mišljenja, da nisu ostali negdje pedeset godina unazad” (Đurić Maja. 1998. „Biti zajedno”. *Pobjeda*. 10. januar).

Nakon četiri autorske predstave rađene za CZKD načinila je petogodišnju pauzu, da bi se iz toga izrodila bitefovska produkcija, *Sonjino pismo svetu* - predstava *Cirkus istorija*, proglašena najboljom predstavom beogradske pozorišne sezone 2006/2007. godine. Povodom koreodrame *Cirkus istorija* Ivan Medenica piše: „Projekat Sonje Vukićević je potpuno autentičan, teško se može teorijski svrstavati, ali se on takođe razlikuje, u pogledu forme, od klasičnog dramskog pozorišta: to je kombinacija glume, plesa, cirkuskih veština” (Medenica, Ivan. 2007. „Promena na domaćem terenu”. *Vreme*. 29. mart). Izabrani scenski prostor izvođenja ponovo nosi natrunke prošlosti i istorijsku autentičnost – Staro sajmište, „Posejdon” gde je u Drugom svetskom ratu bilo mučilište Gestapo-a, kasnije Udba, sportska hala, disco klub, kao i nadzorni centar za izgradnju Novog Beograda. Godinu dana kasnije, na Bijenalu u Pančevu „Čist izraz” koreodramsku predstavu *Cirkus istorija* izvodi na prostoru fabričkog kompleksa „Petrohemije” koji je bio bombardovan tokom 1999. godine i koji direktno predstavlja mesto zločina. U koreodrami *Cirkus istorija* kao dramski predložak koristi objedinjene Šekspirove tekstove i tekstove Jana Kota iz knjige *Šekspir, naš savremenik* - koji se mogu primeniti na dešavanja u našem vremenu, 21. veku. Putem vizuelnih efekata traga za estetikom zločina. Odabir tekstova vrši asocijativnim postupkom, pri čemu učesnice i učesnici imaju slobodu predloga i izbora svojih monologa. Bizarni felinijevski likovi pripovedaju krvavu bajku o večitom krugu istorije, svetu bez idealja, Drugom svetskom ratu koji se nije završio, o žrtvama i krvnicima koji se kreću u začaranom društvenom mehanizmu smenjujući uloge, o ljudima koje vrti i melje isti istorijski točak zločina. Istražuje se nužnost društvenih procesa, uz cirkuske veštine i korake društveno popularnih igara tanga i valcera. Na sceni plesači postaju glumci, a glumci plesači,

kao što se na svetskoj sceni smenjuju žrtve koje postaju krvnici, a krvnici žrtve. Jedan od značajnih ritualnih simbola predstave jeste krug, večito kruženje i opetovanje zločina. Publika, uz kokice i piće, na ulazu dobija bele mantile koje treba da nosi tokom odvijanja predstave, što se čini kao svojevrsni oblik inicijacije za gledanje, tj učestvovanje u ritualnoj koreodrami i aktiviranje prisutnih. Svaki dramski lik na rukavicama nosi ogledalo. Takođe, u smislu simbolike zapitanosti nad budućnošću - učestvuju deca u predstavi, kao u prethodnim autorskim ostvarenjima. Sonja Vukićević kaže: „Prvo pitanje koje sam sebi postavila radeći *Cirkus istoriju* jeste: kako je moguće da se istorija odvija tako ubrzano i kako je moguće da sam u poslednjih deset godina živela u pet država a da se uopšte nisam pomakla s mesta. Mene nije interesovala samo ex-jugoslovenska tragedija, već i neko moderno demokratsko robovlasništvo u kojem tri-četiri korporacije vladaju globalizovanim svetom. Pitala sam se kako je moguće u ime demokratije ubijati neke druge narode, kako je moguće da se od nas zahteva da budemo veliki a ne daju nam da rastemo i kako svi pristaju na to bez pobune“ (Munjin, Bojan. 2007. „Život kao kineska kapljica“. *Scena* 1-2:160-161).

Izgovaraju se replike iz Šekspirovih drama, sledećim redom: *Tit Andronik*, *Otelo*, *Magbet*, , *Ričard III*, *Kralj Lir*. Odabir glumica i glumaca bio je rukovođen idejom da na sličan način njenom promišljaju učitavaju Šekspirovo razmišljanje i pisanje (Branislav Lečić i Dragan Mićanović). Osnovni cilj predstave je bio da se prikaže globalna tragedija sveta, *autizam pojedinca i nemudrost 21. veka* u kome zloupotrebljeni mediji oduzimaju svaku (već uveliko krhkú) ljudskost. Kroz umetničko rediteljski postupak služila se, poput Pine Bauš, razgovorima, ali o aktuelnim političkim dešavanjima, te pred svaku probu praktikuje analiziranje dnevno-političkih događanja, kao i diskusije o tome šta je ko čitao u novinama toga dana. S obzirom na naslov kojim se celokupno dešavanje smešta u cirkus – istražuju se cirkuska pomagala. Čini se kako se motiv i motivacija za sve autorske koreodramске predstave donekle ponavljuju, a to su istorija i ljudski položaj u kolopletu socijalnih zbivanja. „Tit Andronik pojavljuje se u automobilčiću i, dok govorи najstrašnije rečenice na svetu, želeta sam da se vidi koliko je on u psihičkom smislu – mali. Upotrebila sam cirkusku mašinu za lebdnje da bih pokazala kako zločin stalno lebdi iznad nas i paralelno živi sa ljudskim rodom“ (Isto). Za *Cirkus istoriju*, predstavu karakterističnu po svom androginom vizuelnom delovanju, stilu i izrazu kaže: „Inače, u ovoj predstavi se igra samo misao iz tih drama i tragedija i zato je ona bespolna, u njoj žene igraju muškarce i obrnuto. Cilj mi je bio da u 21. veku

opomenem šta se dešava sa ovim svetom" (Obradović, Suzana. 2008. „Život bez pravila“. *Stil*. 27. jul). Ili, pak, ovako pojašnjava zašto polovi u njenoj postavci zamenjuju uloge: "Zato što je misao uvek bespolna! U svakoj mojoj predstavi imam stav o vremenu u kojem živim i volim da odašiljem apstraktne poruke" (Radošević, Mirjana. 2006. „Cirkus je nešto tužno“. *Politika*. 13. septembar). Anita Mančić igra Hamleta, Tamara Vučković tumači Otela, Sonjina čerka, Hristina Popović razapeta u orbitronu igra Ričarda III, odnosno pol ne determiniše uloge koje se izvode, i muškarci i žene nose bele sukњe-krinoline. „Autorka veruje u svet bez nasilja, u kojem 'žena može da bude Hamlet, jer jedino ženi možeš da veruješ'" (Sl.V. 2006. „Kako Šekspir kaže“. *Novosti*, 26. septembar).

Sonja Vukićević je i tokom svoje igračke karijere prošla iskustvo igranja muških uloga. Dešavalo se da je često bila prinuđena da brzo odmeni nekoga od koleginica ili kolega u neku već postavljenu i izvođenu predstavu, te je igrala uloge muškog pola. „U *Kopeliji* sam jednom prilikom zamenjivala Boru Mladenovića, a zatim u *Hazarskom rečniku* Petra Božovića, kome je iznenada pozlilo. Kada sam bila na štakama, zbog hiruške intervencije na kukovima, čerka Hristina je *upala* umesto mene, a ja na Perino mesto“ (Rundo Mitić, Ana. 2006. „Igra je moj život“. *Story*. 12. septembar).

Kao umetnica, Sonja Vukićević, nikad nije razdvajala svoj rad od privatnog života: „Ja sam sebe formirala tako, da je moj rad istovremeno i sastavni deo mog privatnog života. Ne smatram da time nešto gubim... Te dve stvari ne razgraničavam“ (Gajić, Borislav. 1999. „Koračam sopstvenim putem“. *Tina*. 23. jul).

Povodom bombardovanja Sonja Vukićević o svom radu govori na sledeći način: „A onda sam sa ljudima iz trupe odlučila da radimo i zajednički smo preživljavalni rat prepravljujući sve stare predstave, jer više nisam bila ista. I niko više neće biti isti posle ovoga što nam se desilo... (...) Posle predstava ostajem sa ludima iz trupe, viđam se sa prijateljima. Ništa mi više i ne treba. Jer, više i ne postoji granica između mog privatnog i profesionalnog života“ (Čikarić, Snežana. 1999. „Prepravljam stare predstave jer više nisam ista“. *Politika ekspres*. 4. avgust).

Neumorna u traganjima, oprobavajući sebe u raznim oblastima, ali bez pridržavanja bilo kakvih umetničkih pravila i kanona, potvrdila se kod nas i u svetu kao višestruko svestrana i snažna umetnička ličnost. Balet nije bio jedino polje njenog izražavanja već i scenografija, kostim, skulptura. Ali iznad svega, umetničku inspiraciju preuzima iz života i ljudi. „Trudim se da se ne zaprljam jer ne verujem da velika umetnost nastaje u prljavom mozgu, u zaprljanosti duše. To je moja

filozofija" (Obradović, Suzana. 2008. „Život bez pravila“. *Stil*. 27. jul). Poput Mage Magazinović Sonja Vukićević duboko veruje u snagu pojedinca i njegovih akcija, veruje da „...individualci mogu da mijenjaju svet. Vjerujem, dakle, da jedino pojedinci svojim darom i umjetnošću mogu ovaj svijet pomjeriti dalje“ (Lajović, Vuk. 2008. „Civilizacija kroz istoriju zločina“. *Vijesti*. 6. jul). Kao što je Maga Magazinović pokazala i dokazala da promišljen, osvešćen, teorijsko-utemeljen razvojno-obrazovno-umetnički postupak jedne individue može da donese progresivne društvene promene i da umetničko delovanje može da doprinese emancipaciji društva, njegovom razvoju i pomaku – činila je to i Sonja Vukićević, kreirajući istorične antiratne političke *koreodrame*.

## 4.6. Komparativna analiza koreografkinja koreodrame u Srbiji

### 4.6.1. Odnos prema braku i porodici

Kada posmatramo privatne živote četiri koreografkinje - Mage Magazinović Smiljane Mandukić, Nade Kokotović i Sonje Vukićević - uviđamo da one propagiraju slobodu i emancipovan odnos prema životu, braku i životnom partneru tako što žive upravo slobodu za koju se zalažu. Maga Magazinović se udala za 6 godina mlađeg Gerharda Gezemana (1888-1948); razvela se u vremenu kada to nije bilo društveno prihvatljivo. Odluku za napuštanjem bračne zajednice donosi nakon saznanja da je njen Gerhard, tokom lečenja u Švajcarskoj ostvario vezu sa drugom ženom. Tada se vraća u Srbiju i kao samohrana majka odgaja zajedničku čerku Rajnu. Životne staze i osećajni život Smiljane Mandukić bili su isprepletani sa životom priznatog stvaraoca i intelektualca, reditelja, Momčila Miloševića. Za stari Beograd u prvoj polovini 20. veka dugogodišnja vanbračna veza Smiljane Mandukić i dvadeset tri godine starijeg Momčila Miloševića (koji je u to vreme bio još uvek nerazveden od slavne glumice Narodnog pozorišta, Dare Milošević) delovala je više nego skandalozno, šokantno i ekstravagantno. Nada Kokotović je deset godina živela u emotivno-profesionalnoj zajednici sa tri godine mlađim rediteljem, Ljubišom Ristićem (1947). Kasnije, svoj život udružuje, emotivno i profesionalno sa, od nje 14 godina mlađim romskim glumcem, Neđom Osmanom (1958). „Lični život je vezala za Roma, verovatno jedinog na Balkanu s visokom naobrazbom<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Podatak koji se iznosi u tekstu da je Neđo Osman jedini Rom na Balkanu s visokom naobrazbom nije tačan.

Bio je to višestruko smeо gest. Nova sredina i novi partner izrazite muške lepote i kultivisane elementarnosti. Ona je iz gornjeg sloja krupne buržoazije, on, Neđo Osman, iz muslimanske romske, nimalo imućne sredine starinskih nazora” (Ćirilov, Jovan. 2002. „Prva dama koreodrama“. *News*. 19. jun). Sonja Vukićević se razvodi nakon tri i po godine braka. Branislav Popović, njen suprug (stomatolog koji se bavio i muzikom), napušta zajednicu odlazeći u Afriku, dok ona odgaja čerku Hristinu, živeći sa roditeljima. Ne polazi sa njim, jer je to trenutak njenog profesionalnog uspona, a sebe nije mogla da zamisli i vidi samo u ulozi žene zubara. Sa njim, kao i sa njegovom porodicom (drugom i trećom suprugom) održava prijateljske odnose, oni postaju publika njenim predstavama. Danas, Sonja Vukićević brak posmatra kao prevaziđenu instituciju.

Iz navedenog pokazuje se da sve četiri analizirane koreografinje u svojim privatnim životima nisu robovale stereotipnim shvatanjima i modelima ponašanja, niti su partnerske suživote ostvarivale prema ustaljenoj tradiciji, merilima, kanonima i očekivanjima društvene sredine. Sve četiri koreografinje su u svojim partnerima tražile i podsticale aktivne sagovornike za profesionalni, umetnički i intelektualni rad. Sloboda njihovog shvatanja života, ljubavi, egzistencije, kao i izgrađena lična sloboda mišljenja i izražavanja - ogledala se u novoj formi pokreta kojoj su stremile, koju su istraživale i sprovodile u svojim koreografskim delima.

Maga Magazinović piše: „Ali je igra od vajkada bila izraz samoga života, a život se ne da ukalupiti stoprocentno ni u kakve teorije, ni u kakve regule, a najmanje u dogme“ (Magazinović 1951, 126).

Sonja Vukićević kaže: „Slobodna igra, bez ikakve tradicije, ‘škola’ i akademskog prenošenja znanja, najbliža je slobodnom izražavanju običnog čoveka i njegovim svakodnevnim pokretima. Ali ovaj stil igrackog izražavanja pretpostavlja emancipovanu, slobodnu ličnost, odnosno slobodnu umetnost. (...) Ovo je vreme žena. Kao u staroj Grčkoj, ostale su samo žene i deca, bez muževa-bojovnika. One svojom emocionalnom snagom i izdržljivošću ulivaju sigurnost“ (Krešić, Irena. 1992. „Umetnice: Sonja Vukićević. Ovo je vreme žena“. *Politika*. 7. jun).

Možemo da prepostavimo da bi koreodramsko stvaralaštvo sve četiri koreografinje bilo bitno različito da su imale tradicionalan odnos prema braku i suživotu sa partnerom, i da nisu izgradile i posedovale osobenu samosvojnost, žensku nezavisnost, slobodu misli i duha.

Sveukupno koreografsko stvaralaštvo i scensko ponašanje analiziranih umetnica, izraženo kroz dekonstruisanje klasične igre, umnogome ima veze sa živo-

timu koje analizirane koreografkinje žive. Smiljana Mandukić celokupan pravac moderne igre teorijski promišlja i tretira kao pokret koji je *uzet iz života*, i samo u modernoj igri vidi mogućnost da se saopšti naše vreme. „Feministkinje će sedamdesetih početi da dovode u pitanje status kanona i klasika... (...) Upravo su na taj način ponovo otkrivene već pomenute pantomimičarke koje su, zabavljajući ljude na tgovima, komentarisale i kritikovale tadašnja politička i društvena očekivanja“ (Zaharijević i dr. 2008, 289) Sonja Vukićević i Nada Kokotović sa svojih scenskih trgova (pošto prostor njihovih izvođenja nije samo scena kutija) otvoreno iskazuju političko mišljenje, komentarišu vreme u kome žive, a sa težnjom da promene, pomere i unaprede društvena shvatanja.

#### 4.6.2. Odnos prema telu

Uočljivo je da se u 20. veku modernim, slobodnim plesom, odnosno koreodramom u našoj sredini bave uglavnom žene, a one su kroz taj rad menjale stereotip balerine, ispoljavale svoja feministička opredeljenja i emancipatorska shvatanja. Četiri koreografkinje postavile su temelje iz kojih će se dalje izgrađivati koreodramsko pozorište u Srbiji. Kada komparativno sagledavamo rad četiri umetnice uviđamo da one kao koreografkinje stavlju telo u službu oslobođenja ženske psihe, odnosno oslobađajuće umetnosti kojoj pripadaju rušeći tradicionalne društvene okvire. Performativno telo, po njihovim shvatanjima, može biti samo slobodno telo, ono je misleće i autentično, ono se ne ukalupljuje u estetska i druga stereotipna socijalna očekivanja i ne saobražava sa kanonima patrijarhalnog društva. Ples za njih, između ostalog, nosi emancipatorsku intenciju i funkciju. Često, u vlastitim tekstovima i izjavama, svoje stvaralaštvo definišu slobodnim plesom. Modernom igrom, odnosno koreodramom jednako iskazuju potrebu za reprezentovanjem ženskog tela gde se ukida dihotomija duh/telo, um/telo, žena se prikazuje sa novom energijom, a njen um i duh postaju otvoreniji kada se telo ostvaruje kao subjekat na sceni, koji se oslobođa stega i nametnutih formi klasične igre. Svaka koreografkinja na svoj način umetnošću plesa ulazi u područje feminizma, samo se međusobno razlikuju po svesnoj opredeljenosti i zauzimanju za feminističke stavove. Kod Mage Magazinović, koja se sama deklariše kao feministkinja, uočava se vrlo jasno prihvatanje filozofije, ideja i prakse feminističkog pokreta, pa se čini da je po tome ona najizrazitija predstavnica plesa koji se proizvodi sa feminističke platforme. Kod Nade Kokotović, takođe, uočava se feministička ideja i misao. Očigledno je da je za Magu Magazinović, njenu pedagošku misao i praksu, igra

predstavljala sastavni deo telesnog i duševnog čovečijeg vaspitanja, ali i sredstvo opštenja i saopštavanja, kroz proces stalne reorganizacije, rekonstrukcije i transformacije položaja igrača u datom prostoru, pa samim tim i njihovog iskustva. Vaspitanje igrom prihvatala je kao progresivno vaspitanje, ali i instrumentalno, funkcionalno, eksperimentalno, jer telo jeste u igri instrument, uvek aktivan i dinamičan - ono je u igri u skladu sa aktivnim i dinamičkim životnim zakonima. Kroz igru se neminovno samoizražava aktivnost, kroz igru se adaptira postojećem prostoru i socijalnoj društvenoj sredini. Putem nje se saobraća i izgrađuje iskustvo – razvija apstraktno i konkretno mišljenje. Prihvata helensko shvatanje tela i telesnosti i u svojoj *Istoriji igre* piše sledeće: „Za Grke niti je telo po sebi bilo nešto demonsko u čoveku, niti se smatralo za izvor poroka i ‘smrtnih grehova’ zbog čega bi ga trebalo sakrivati, bojati ga se ili stideti. Za njih je ono bilo onakvo kakvo je u stvarnosti: lepo ili ružno, zdravo ili bolesno, izrazito ili bezznačajno“ (Magazinović 1951, 40.). Zdravo negovano telo, dokazivala je, postaje estetsko, tj. od njega se kreće ka estetskom vaspitanju i razvijanju ne samo estetske već i logičke svesti. Kada se telesnim vežbama i igrom neguje telo to ne znači da se samo vrši uticaj na spoljni izgled muskula, već se jednovremeno deluje i na motorni, odnosno opšti nervni sistem. Rečju, za Magazinovićevu telo/žensko telo je odraz unutrašnjosti, fizičkog i psihičkog života. Izvežbano, skladno razvijeno jeste značajna psihofiziološka osnova za estetsko biće, ono doprinosi razvoju svih čulnih organa, izoštravanju opažanja i celokupne svesti. Prateća pojava takvog razvoja i fizičke nege jeste osećanje zadovoljstva, samopouzdanja i uživanja. Za Magu Magazinović »novo«, estetski osvešćeno žensko telo obećava i novu subjektivnu svest – emancipovanu svest koja će ženu uzdići na isti duševni nivo sa muškarcem. Svest za koju se zalagala i istrajno borila svestranim stvaralačkim radom - prvo bitno publicističkim, a docnije pedagoško-umetničkim. Maga Magazinović je na različite načina tematizovala problem ženske subjektivnosti, a sačuvane fotografije nje i njenih učenica u pokretu, pored toga što svedoče o koreografskom delovanju i odabranom pravcu igre, jednovremeno dopunjaju saznanje o njenom konstantnom angažovanju na rešavanju ženskog pitanja. Jasno svedoče o praktičnom sprovodenju ideje upisivanja žena u društveno-kulturalnu istoriju putem telesne prakse, jednako koliko i o avangardnosti i senzibilitetu njenog stvaralaštva. U vremenu Mage Magazinović bilo je uobičajeno da su fotografije žena (koje su stvarali uglavnom muškarci – fotografii) najčešće, s jedne strane, prikazivale ženu kao majku, domaćicu, suprugu u tipičnom porodičnom ambijentu, okruženu decom i mužem ili, s druge strane, pak, kao predmet za muški pogled i

muško uživanje. U oba slučaja žena je fotografskim aparatom beležena kao objekat – kućni ili erotski. Fotografije koje paralelno svedoče o Maginoj umetničkoj delatnosti i feminističkoj misli – vrlo jasno narušavaju, razaraju, menjaju, taj dugopri-sutni, tradicionalni pristup fotografskog načina beleženja žena i njihovog identite-ta, odnosno problematizuju način ustaljenog društvenog odnošenja prema žen-skom telu. Generalno posmatrano većina fotografija igračke trupe Mage Magazi-nović predstavlja grupne kompozicije, mada ima i onih na kojima vidimo jednu, dve, tri... igračice – ženske figure u „ulovljenim“, spontanim ili za slikanje nameš-tenim igračkim pozama. Pred nama se pojavljuju ogoljena ženska stopala, ruke, noge, ili, pak opozitno tome, u dugačkim kostimima sasvim prikrivena ženska tela, ali i tela devojaka preobučenih u muško odelo tj. u ulozi muškog igrača. To su tela koja na fotografijama stvaraju određeni vizuelni optički ritam izmenjenog, drugčijeg ženskog izraza, stava i nove ženske moći.

Maga Magazinović i Smiljana Mandukić, inspirisane Isidorom Dankan, Ru-dolfom Labanom, Žak-Dalkrozom i nemačkim ekspresionizmom u plesu, rastere-tile su žensko telo suvišnih i teških kostima, menjajući time odnos prema telu i ženi. Nada Kokotović je „osamdesetih u Beograd uvela ples u svilenim kombine-zonima“ (Krilović, Branka. 2001. „Ostala sam bez zemlje, ali nisam bez ljudi“. *NIN*, 1. februar). Međutim, već početkom XX veka u starom Beogradu, njene prethodni-ce su „bestidno“ oslobodile telo tkanina i svega sputavajućeg. Smiljana Mandukić gotovo imperativno piše kroz shvatanje i reči velikog reformatora igre, Žak-Dalkroza: „'Skidajte stege, osloboinite telo da ono govori kroz muziku i ritam pri-rode!‘ – Tako je govorio veliki reformator igre, Žak Dalkroz, krajem XIX i počet-kom XX veka. Njegov sistem se bazirao na ritmu i na slobodnoj kretnji“ (Mandu-kić 1990, 7). Jer, samo oslobođeno telo može biti stanište nesputanog duha i misli, ono ne treba i ne sme da bude pasivno, već aktivno, snažno i, pre svega, rodno ravnopravno. Maga Magazinović prihvatanjem shvatanja Isidore Dankan predlaže da slobodna igra postane važna stavka i sastavni deo vaspitno-obrazovnog siste-ma, što je entuzijastički sprovodila vlastitim radom. Smiljana Mandukić se zalaga-la za opstanak Gradske baletske škole u Beogradu, koja je promovisala nov pravac igre. U njihovom koreodramskom stvaralaštvu telu se ne daje oznaka erotskog zadovoljstva, već se modernom igrom taj predznak ženskom telu kao negdašnjem objektu muškog uživanja anulira, i žensko plesno telo iskazuje ali i označava borbu za slobodnim izražavanjem ženskog bića. Sa scene ono indeksira borbu za ravno-pravnošću polova. Maga Magazinović će u 47. godini života načiniti fotografiju svog tela pod nazivom „Studija napora“. Po pozicijskoj stoji i tome kako je kosti-

mirana na fotografiji vidi se da ne zazire od ideje da li je žensko telo dovoljno lepo za pokazivanje u petoj deceniji života, već prikazuje novu sliku, snagu i izražajnost femininog habitusa, glorifikujući novu žensku moć. Svoje igračice često odeva u muške kostime, koliko zbog nedostatka muških plesača i iz praktičnih scenskih potreba, toliko i svesno namenski, sa željom da potvrdi jednakost polova u igri, a time i na širem planu. Smiljana Mandukić plesno telo *a priori* vidi kao sredstvo komunikacije, pa i svoju jedinu knjigu naslovljava *Govor tela*, ali i koreografije. Plesačko telo je, po njenom shvatanju, „govorno“, jer slobodno iskazuje osećanja i doživljaj sveta kroz pokret i ples. „Pokreti se čitaju kao pismo i imaju svoje simbolizovano značenje“ (Mandukić 1990, 6), to je „pismo“ koje koriste svi narodi na planeti. Verbalno izražavanje maternijim jezikom nije jedini niti prvi vid komunikacije, pa ona o tome razmišlja preko plesa, odnosno „pisma“ kroz pokret tj. - kako i koliko je ljudski pokret, neverbalna komunikacija osnovni deo komunikacijskog repertoara. Smiljana Mandukić je govorila da koreografija predstavlja vrstu slike, tj. *slikanje koje jednovremeno nastaje i nestaje u prostoru*. Na ovom mestu uporediće njen shvatanje sa savremenom teorijskom idejom Rolana Barta (Roland Gérard Barthes, 1915 – 1980) i njegovim promišljanjima o *varijacijama u pismu*. Rolan Bart razmatrajući poreklo *pisma* piše: „Za oca Jakoba van Ginekena, isusovca, prvi ljudski jezik bio bi jezik gestova. Taj gestualni jezik bi već bio konvencionalan (pronašao bi se u ideogramima, grafičkoj transkripciji onog što je, premda izvan reči, već predstavljalo izvestan kod: društveni gest). Kasno, znatno kasnije nego što to pretpostavlja nauka, bio bi rođen naš artikulisani jezik...“ (Bart 2010, 42.). U daljem čitanju Bartovog promišljanja i navedene hipoteze kojoj on dodeljuje mitsku snagu, a po kojoj bi *pismo prethodilo usmenom jeziku*, čini se da se tri semantičke odrednice (koje po njegovom shvatanju obeležavaju pismo) mogu preneti i na igru. Za Barta pismo predstavlja *manuelni gest koji se suprotstavlja vokalnom gestu* što bi se prevedeno u prostor igre moglo preneti na sledeći način: 1. igra je telesni gest, svojevrsni oblik lične „skripcije“ telom u prostoru, a rezultat te telesne „skripture“ jeste koreografija, koja treba da komunicira sa smislom koji izvedeni pokreti imaju u određenoj sredini. Od Bartove druge semantičke odrednice pisma<sup>15</sup> možemo prisvojiti njegovu ideju tek delimično tj. da igra poput pisma predstavlja registar oznaka namenjenih pobedi nad vremenom, ali samo u trenutku igre, jer igra jeste zbir virtualnih, izbrisivih oznaka koje istovremeno *nastaju i nestaju u prostoru*, kako

---

<sup>15</sup> „To je pravni registar neizbrisivih oznaka, namenjenih pobedi nad vremenom, zaboravom, zablude, obmanom.“ Isto, str. 59.

bi pojašnjavala Smiljana Mandukić. Treća odrednica koja za pismo kaže da je „beskrajna praksa u kojoj se angažuje čitav subjekat, i ta praksa se suprotstavlja prostoj *transkripciji* poruka u celini. *Pismo* tako ulazi u opoziciju čak sa govorom (...) Ili, još bolje: ono je, već prema upotrebbama i filozofijama, gest, Zakon, naslada. „ može se u celini preneti na semantiku igre, kao kodifikovanu praksu koja angažuje čovekovo biće u celini – duhovno, duševno i telesno.

Smiljana Mandukić je igračice i igrače u svojoj trupi pripremala kroz vežbe koje je sama osmisnila, da umeju da „pišu”, „govore” i izražavaju njen koreografski stil. „Smiljana Mandukić je često govorila o ‘govoru tela’ kao načinu izražavanja osećanja, misli i svega onoga što čoveka okružuje. Zapitala sam je šta ona pod tim podrazumeva: ‘Pod govorom tela’, odgovorila je, ‘podrazumevam izražavanje umetnički oblikovanim pokretima. To zahteva prethodno posedovanje tehnike moderne igre da bi izvođaču bili bliski koreografski pokreti toga igračkoga pravca. No, da bi se muzika izrazila igrom, potrebno je imati odgovarajuću kulturu, tehniku igre. Ova tehnika se, po meni, zasniva na trodelnosti ljudskog tela: šaka, lakat, rame, a noge, koleno, kuk. Oni se moraju igrački obraditi i osposobiti da budu instrument koji će reagovati na inspiraciju koju pruža muzika’“ (Zajcev, Milica. 1992. „Prva dama moderne igre“. *Scena* 4-5:123-125).

Kroz pokret i ples odašiljemo telesne signale koji publici daju informacije o ideji, misli, narativu, atmosferi, odnosima likova i tome slično. Da bi plesačica ili plesač bili uspešni u svom scenskom nastupu potrebno je da izgrade, kultivisu svoje telo, odnosno svoj telesni govor. Očigledno da za svoj sistem tehlike moderne igre Smiljana Mandukić istražuje telo i njegove mogućnosti, polazeći od Delsartove ideje (a koju je prihvatile i Marta Grem) podele ljudskog tela na tri dela. U odnosu prema tome razvijala je vlastiti način pripreme igrača za izvođenje modernih koreografija. U pokretu Smiljana Mandukić je videla isceljujuću moć za telo, ali isto tako i za dušu. Ona beleži: „Igra manje opterećuje telo nego sport. Uzmimo samo trčanje koje iscrpljuje ceo organizam. Vi ne možete dva sata trčati, ali možete dva sata igrati, jer spajate pokret sa zadovoljstvom i potrebom da ‘govorite’ telom“ (Mandukić 1990, 5).

Maga Magazinović, takođe, podrazumeva komunikaciju kao glavnu odliku plesa, a telo kao svojevrsni „govorni aparat“ što se vidi iz njenog pisanja o igri, a u sledećim citatima to može da se jasno zaključi. Prema njenim rečima: „Smer igre, kao umetnosti uopšte jeste socijalno opštenje među ljudima, težnja da se svoja raspoloženja prenesu na druge, da sebe drugima saopšte“ (Magazinović 1951, 7).

„*Telo je u pokretu bitnost igre. Igra je telesni govor* t.j. izraz vidom tela u prostoru pokrenutog. Artikulisanje i razumljivost ovoga govora čovekovog t.j. *smisao igre* uslovjen je pogodbama uzajamnih odnosa *prostora i telesnog pokreta* u njemu“ (Magazinović 2000, 446).

Plešuće telo u političkim koreodramama Sonje Vukićević, ni u kom vidu ne odgovara konvencionalnim kanonima i idealima lepote bestelesnog habitusa *belog baleta*, niti potpada pod zamišljeni ideal žene vile, niti priča bajku. Ne čini ništa od toga. Ono jeste telo koje emanira istorijsko iskustvo i svojim interpretacijama ostavlja upis proživljenog u vremenu. Koreodrame koje stvara su telesni zapisi istorijskih pojava, društvenih događanja i njihov angažovani komentar, jer kao svojevrsni politički spektakl kroz plesačko telo proizvodi se kolektivna istorijska memorija, prošlog i sadašnjeg trenutka. Kritičku svest i kritički tekst Sonja Vukićević artikuliše i izražava kroz telesni pokret, vlastiti i svojih izvođačica i izvođača, koji fluktuiraju od glume ka plesu i obrnuto. Dakle, kroz odnos prema telu ona iskazuje kritičku misao, političku dimenziju odnosa prema društvu i istoriji, donoseći svoje tumačenje sveta. Svesno stvara pokret koji je određen, ali nikako i omeđen društvenim kontekstom i zbivanjima. Mapa prošlosti i budućnosti, mapa duše i um se neminovno ogledaju na telu u plesnom pokretu, ukoliko je koreografski postupak dovoljno otvoren ka slobodnom izražavanju. Kao umetnica, Sonja Vukićević, ima potrebu i želju da iskaže političko mišljenje, da govori o savremenom svetu oko sebe, što ne može da učini putem tekovina klasičnog baleta. Njena koreografska strategija je usmerena ka cilju kako razotkiriti telo kao stanište duha, kao nosioca ličnog i proživljenog iskustva, ali i simboličke komunikacije, koju će ona uvek čitljivo izraziti kroz pokret i ples. Telo je, po njenom shvatanju, *apsolutni vrhunac kosmosa*, te ga posmatra ne samo fizički, već i metafizički, dok ga scenski upotrebljava kao pokretom izrečenu iskrenu reč i (neverbalni) dramski tekst. Jedino telo je kadro da govori jezikom koji svi razumeju - univerzalnim jezikom slobodnog, od cenzure podsvesti, nesputanog izražavanja. Prema njenim rečima: „Telo je, u stvari, absolutni vrhunac kosmosa. Svaki čovek, kao što tokom života ispisuje svoj roman ujedno je i koreograf. Svako ima sopstvenu koreografiju koju izražava svojim korakom, gestikulacijom i svako ima svoj način igre“ (Durić, Muhamrem. 1993. „Sonja Vukićević, balerina. Telo kao vrhunac kosmosa“, *Politika*. 24. februar). Telo reprezentuje ličnu osobenost, karakter, temperament, izražava sopstvo, vlastito ja, kroz ličnu istoriju, a Sonja Vukićević kao koreografinja publiku čini vidovitim čitačem njenih telesnih govora i tekstova, dilema, stihova, priča. Prvo telesno vežbačko iskustvo nosi iz detinjstva ostvarujući ga kroz sport: trčanje

i gimnastiku, gde doseže i prve uspehe i potvrde sebe kao ličnosti. Seća se: „Kada sam bila na šestoj godini baleta, savetovali su mi da prestanem da se bavim sportom, jer su mi se bildovali mišići suprotni od onih koji su potrebni za bavljenje baletom. Tako da nisam baš božanstveno izgledala. Prestala sam i onda sam strašno smršala da bih izgledala kao klasična balerina; da bi me lakše primili na audiciju“ (Stavrić, Ljubiša. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. *Nin*, oktobar 30.). Balet čini telo žene osvešćenim - po njenom viđenju dejstva i učinka plesa na običan, svakodnevni život. Pripada umetnicama koje ne razdvajaju profesiju i privatni život, već duboko intimno živi i proživjava igru i igra, isto tako, oživjava kroz njeno biće i telo. Privatno i javno se potvrđuje kao međuzavisno, nerazdvojno. Sonja Vukićević govori: „Ja sam sebe formirala tako, da je moj rad istovremeno i sastavni deo mog privatnog života. Ne smatram da time nešto gubim...Te dve stvari ne razgraničavam. Drugačije ne bih mogla“ (Gajić, Borislav. 1999. „Koračam sopstvenim putem.“ *Tina*, 23. jul).

Telo Sonje Vukićević pleše čak i kada se nalazi u drugom stanju, u periodu trudnoće (onoliko koliko god i dokle god to težina dopušta) jer igra je, od ikona, prirodna svakom biću, pa i onom još nerođenom, tek začetom. Otuda, može se reći da njena čerka, Hristina, u prenatalnom periodu svoga života „igra i glumi“ na sceni, te će docnije scenska umetnost prirodno postati i njen odabir poziva.. Nakon porođaja Sonja Vukićević odmah nastavlja sa zahtevnim dnevnim vežbanjem u baletskoj sali. Ne štedi sebe, s obzirom na to da telo vidi kao stanište duha koji pomaže da se izdrže svi fizički napor, i smatra da telo koje se ne izlaže fizičkim naporima ostaje u nekom segmentu *nedovršenim*. Osvešćeno telo kroz rad u baletskoj sali kao da dobija krila, ono postaje lako, poletno i slobodno, a ruke su mu svojevrsna inkarnacija krila. „Tokom onih osam godina koliko traje baletska škola, dovodiš svoje telo u stanje u kome ćeš uspeti da osloboдиš pokret. Da bi mogao da se igraš sa samim sobom, sa svojim telom. Umetnošću. U početku sve to deluje užasno naporno, ali ko uspe da danonoćnim radom ostvari taj trenutak moći, doživi nešto neverovatno lepo – letenje! Ono što se noću sanja...“ (Stavrić, Ljubiša. 1997. „San o letenju.“ *Male novine* 20. novembar). Sonja Vukićević, bez obzira na povrede ili telesne slabosti, svakim atomom tela i snage predaje, prepušta sebe u potpunosti ulozi koju izvodi, poistovećuje se i sagoreva s njom, a potom se, iznova poput Feniksa, iz nje osnažena rađa u nekoj sledećoj ulozi i predstavi. Nije neobično što je neretko gubila po dva kilograma telesne težine tokom izvođenja predstave. U apsolutnoj posvećenosti igrackoj i koreografskoj profesiji nije se obazirala da li je prinuđena da vežba u neadekvatnim uslovima, npr. u foajeu III galerije u po-

zorištu, na betononskoj podlozi koja ne čini dobro baletskom telu niti mišićima koji trpe napore. Po deset sati dnevno provodi radeći i pripremajući vlastito telo da kroz njega čitljivo iskaže ulogu, misao, filozofsku ideju. U klasici se nije osećala realizovanom umetnicom u potpunosti. Klasična baletska tehnika i permanentno reprodukovanje istih pokreta, koraka, plesnih kombinacija čine ontološki skučeni okvir iz koga ona po prirodi svoga bića „iskače“ u druge pozorišne sfere i oblike umetničkog izraza. Uočava da preciznost i stroga formalnost klasične igre ne dopuštaju telu da scenski živi u svom vremenu, svojoj istoriji i društvenom trenutku, da je ono zaustavljeno u romantičnom ogledalu i „slepo“ za svet oko sebe. Čini se da ona telo upotrebljava kao visoko osteljivi instrument koji je po konstituciji predodređen za više od strogih stereotipnih okvira akademske tehnike. Sonja Vukićević izjavljuje: „Povod da odem van klasike je u mom fizičkom izgledu, koji je učinio da mi mnogi koreografi i reditelji dodeljuju izrazito karakterne uloge. Mnogo godina radeći ih, otkrila sam u njima nov svet. Uz to, ukoliko ih izvodim u neobičnim prostorima, na primer, na vrhu tvrđave, uz liticu surove kamene obale, na centralnom gradskom trgu, one za mene postaju najbogatije forme umetničkog izražavanja. Igrala sam na velikom sportskom stadionu, i moja igra dobila je dimenzije beskonačnog, doživela sam pravi doživljaj slikovnog susreta sa božanstvom Terpsihore. Moje biće i moja igra dobijaju dimenzije svakog slobodnog i otvorenog prostora“ (Krešić, Irena. 1992. „Ovo je vreme žena“, *Politika*. 7. jun.). Sonja Vukićević ne svrstava sebe u jednostranost formalnih oblika igre „bele bale-rine“, a po svemu što je radila i stvarala u svojoj karijeri njen telo može da se učitava i kao „političko“ telo, kojim bez zazora iskazuje društveni komentar, politički tekst, bunt, otpor i svest; odnos prema aktuelnim dešavanjima i svemu što je okružuje, uz nemirava, ispunjava, osimorašuje ili obogaćuje. „U plesu je velik onaj umjetnik koji se samostalno i svjesno opredijelio za izvjesno tjelesno stanje. Umjetnici velikog modernizma, od Duncan do Wigman, od Hawkinsa do Cunninghama, doimaju se tako moćima, upravo zato što su iznašli svoju vlastitu tjelesnost, mimo svakog modela, pa čak i mimo svake unaprijed zadane instrumentacije“ (Louppe 2009, 61.). Telom Sonja Vukićević ne saopštava samo estetičku, već životnu, istorijsku istinu ili je katkad čak predviđa. Aristotelovo *zoon politikon* u stvaračtvu Sonje Vukićević preobraženo je i prerasta u „*habitus politikon*<sup>16</sup>“, jer telesnim pokretom i izrazom iskazuje odnos prema društvu, životu, ratu, slobodi, ključnim događajima epohe, vremenu u kojem živi ali i vremenu koje je davno prošlo i

---

<sup>16</sup> Načinila sam latinsko-grčku sintagmu.

ostavilo traga na aktuelni društveno-politički trenutak. Telom kontemplira, saopštava sebe i razume svet, pa se njen plešuće ja iskazuje kroz misleće, inteligenčno telo. Kao što Lorens Lupe navodi „...telo postaje idejom, što otvara njegovu svijest.(...) Otuda nužnost 'vježbe' za duh kao imaginaran čitač tijela i geste koja dolazi. Upravo plastičnost duha čini određeni pokret mogućim „ (Isto, 63).

Igra je, po viđenju Sonje Vukićević, kako društveno lekovita, tako i kadra da svako ljudsko biće spasava od trauma. Oštromnosoću autentične umetnice u pozorištu prepoznaje koreografe i koreografinje koji u stvaralaštvu nose duboku filozofsku misao i ideju, a za koju je spremna da se bori tako što je sintetizuje, sublimiše, iskazuje telom. Njeno telo plesačice ne prenosi samo subjektivna unutrašnja doživljavanja i tumačenja uloge, čini mnogo više, tj. ona ga kroz stav, gest, igračke korake, kombinacije i kretanje otežavaju, postvara ples kao istorijsko-politički govor, komentar, pobunu kao političku koreodramu. Reprezentuje antiratni stav protiv fašizma. Telo shvata i upotrebljava kao osnovni simbol čovečanstva i kosmosa. Osvaja i prikazuje telo antičke muze i antičke heroine, Gencove Medeje koja žrtvuje decu zarad politike i države. Sonja Vukićević je borac za ljudska prava, njen opredeljenost je usmerena ka humanosti i borbi za oba pola koja stradaju u kafkijanskom i kloniranom svetu, jer Jozef K. u takvom društvu može biti žena isto koliko i muškarac.

Čini se da ulogu u *Pomračenjima* Vere Kostić koja u njenoj plesnoj i stvaralačkoj karijeri čini prekretnicu prihvata, između ostalog, i kao testiranje vlastitog tela i njegove sposobnosti, jer ideja za mono-balet dolazi nakon njene telesne, odnosno zdravstvene slabosti. Nakon operacije kukova 2003. godine (a koju je uporno odlagala) ubrzo se vraća na scenu. To vreme dugogodišnjeg odlaganja operacije i bolova koje je trpela i zanemarivala kada bi stala na scenu opisuje kao *igranje iz glave*: „Dosad sam mislila da sam igrala na mišiće, ali mi je doktor objasnio da je to nemoguće, da sam igrala iz mozga. Nije mi jasno kako sam uspela, ali to je samo potvrda da snaga volje i želja mogu da savladaju sve fizičke nedostatke.(...) Tako je došao prisilan prekid u kome sam morala ponovo da naučim da hodam., što je užasno zanimljivo“ (Đuričić, Aleksandar. 2003. „Povratak Sonje Vukićević“. *Gloria*, 9. jul).

Iako u svojim radovima oslobađa sebe i druge od čvrstih pravila klasične igre, stava je da avangardni umetnički plesni izraz može da pruži isključivo kultivisano telo, i to tehnikom akademske klasične ili folklorne igre. Prevazilaženje osnova tehnike koja je postavila telo svesnim, može se uči u nov prostor avangardnog iskaza kroz gest i teatar pokreta i istraživati dalje. Telo treba

da se vaja kroz dijalog sa klasičnom tehnikom, koja se postavlja kao baza za generisanje mogućih pravaca u pozorištu pokreta; međutim, tehnika bez jaka-kog personaliteta ostaje jalova u svom izražavanju, nekorisna po njenom shvatanju. Stalno izražavanje kroz pokret obnavlja ljudsko biće i daje životnu snagu svakoj jedinki. Plemenitost duha iskazuje se telom. Barokno telo, ete-rično telo belog nežnog labuda, kao i izraz žene kroz pokret belog baleta odbacuje. „Balet je fantastična profesija, u njemu se gradiš na određeni način. Kod klasike jedino nije dobro što ti ne daje slobodu“ (Nikoletić, Dragana. 2004. „Zatečena umetnošću“. *News*. 14. januar). Telo na sceni indeksira ličnu i društvenu istinu, nekad nekog jedinstvenog trenutka ili pak večne istine. Za Sonju Vukićević igra je stanje tela i duha, plesom otvara iskrenu komunikaciju žene sa samom sobom, sa vlastitim životom. Kaže: „Ovaj život, pozorišna publiko, suviše kratak za našu dušu i ovaj svet je isuviše mali za našu maštu. Zbog toga stvarajmo novi svet i otvorimo novi festival. Mašta ima pozornicu na kojoj njeni glumci predstavljaju lažno i istinito, radost i tugu, bezbrižne plićake i tragične dubine života. Kao u infantilnom svetu čistote i u meni se nikad nije kolebala odlučnost da ostanem u svetu umetnosti i da tragam za novim izrazom, novim pokretom, novim jezikom tela i novim pravilima. Prema toj širokoj ljubavi treba se upravljati, poštovana gospodo i umetnici koji ste se ovde okupili da igrate, da se predstavite i posavetujete kako da se alternativna umetnost i avangarda u nama spase od stega i okova i kako da sebe i druge ispunimo istinom“ (Naša Borba. 1995. Sonja Vukićević na otvaranju prvog INFANT-a u Novom Sadu, *Naša Borba*. 8-9 juli). Igrom sugerije oslobađanje ličnosti, što je filozofija koju dele sve modernistkinje u plesu. „U dobroj predstavi koja ima jasnu misao, pruža ti razlog i dovodi te do toga da se skineš, to nije nikakav problem. Nekada te sve vuče na to, predstava te doveđe tako snažno i moćno da i ne primetiš, uradiš to, a ne osećaš se golim, jer si mentalno obučen“ (Nikoletić, Dragana. 2004. „Zatečena umetnošću“. *Blic News*. 14. januar).

Kada se telo postavi u funkciju isključivo igranja za publiku to je način kojim se vodi ples ka estradnoj, diskutabilnoj igri koja ne uključuje kritičke distance niti duboku misao koja pokretom saopštava poruku. Koristi telo kao znak i značenje u igri, tragati za istinom na sceni – tome teži Sonja Vukićević, ali i druge koreografkinje koje uzimam u analizu. Sonja Vukićević iskazuje potrebu da sebe izrazi služeći se raznim sredstvima, kao svestrana umetnica iz tela pušta jednovremeno glas, reč, misao, pokret u unisonom harmoničnom jedinstvu. Privatnim spoljnjim

izgledom, načinom oblačenja izražava vlastita opredeljenja - kosmopolitizam, umetnicu koja pripada celom svetu, svim nacijama podjednako. Nada Kokotović svoj kosmopolitizam nomadski živi, kao stanovnik sveta. Sonja Vukićević telo i pokret stavlja u službu univerzalnog globalnog koreodramskog jezika, kojim razotkriva javno i privatno. Novine je opisuju obučenom u „ekstravagantnu kombinaciju, nešto između meksičke igračice i dame u crnom viktorijanskog doba, sa nizom perli, lančića, zvončića iz nekog muzeja starina ili pozorišnog fundusa“ (Irena Krešić, „Ovo je vreme žena“, 7. jun 1992.). Čini se da i stil oblačenja razotkriva gen sklonosti ka prošlosti, istoriji. Kao što svojim predstavama teži totalnom teatru, u kome su uključeni svi elementi podjednako, tako svojim telom teži dostizanju uzvišenog ideala apsolutnog umetnika globalnog sveta koji se izražava kompletним bićem i svim sredstvima. Suvoparnost baletskih koraka od početka ispunjava unutrašnjom dramatikom, daje im unutarnju dramsku radnju, a simbiozu drame i baletske klasike ostvaruje osvešćenim intelligentnim habitusom. Sonja Vukićević u svojim koreodramama komunicirajući sa istorijom koju tumači ali i koju živi, pleše i glumi ne samo snažne, samopouzdane ženske likove, već i muške (npr. Jozef K.). Isti princip igranja žena u muškim ulogama imala je i Maga Magazinović, samo što su motivi za takav izbor bili donekle različiti, odnosno Sonja Vukićević želi da putem plesa prikaže *čiste destilovane misli*, jer misao po njenom shvatanju nema pol, i zato Hamleta može da igra žena podjednako kao i muškarac.

Sve četiri analizirane koreografkinje kroz ples uspostavljaju i utemeljuju potpuno novu tradiciju prikazivanja žene i ženskog tela.

#### 4.6.3. Odnos prema koreodrami

Nada Kokotović je jedina od četiri koreografkinje koja je teorijski analizirala i postavila koreodramu kao komunikaciju tj. - kao jezik, a može se reći i kao jezik nacionalne tolerancije. Koreodrama je medijum ljudskog saopštavanja koji kombinuje različite pozorišne elemente, eklektična forma koja ujedinjuje dramu i pokret. Nada Kokotović u svom teorijsko-praktičnom promišljanju koreodrame povlači paralelu sa upotrebatom različitih jezika, dok je u njenim predstavama prisutna multijezičnost, gde svaki lik progovara na drugom jeziku. Na primer: „Gospodjcu Juliju“ režira tako da Juliju predstavlja savremenom Nemicom, sluga Žan je Rom (igra ga Neđo Osman), sluškinja je Izraelka. „Svaka ličnost govori svojim jezikom kao izrazom zatvorenosti u svoju klasu i rasu“ (Ćirilov, Jovan. 2002. „Prva dama

koreodrama". *News.* 19. jun). Njeno poređenje koreodrame i jezika postaje jasnije, jer koreodrama svojim opšterazumljivim telesnim jezikom anulira potrebu kretanja u uskim, krutim okvirima verbalnosti i jezika samo jedne određene kulture i naroda. Za Nadu Kokotović koreodrama, odnosno „jezik je kuća smisla“ (Vukadinović, Maja. 2001. „Koreograf Nada Kokotović posle devet godina u Beogradu. Jezik je kuća smisla“. *Glas javnosti.* 25. januar). Koreodrama je globalni, svetski, univerzalni jezik i kao takva ima moć spajanja, integrisanja ljudi u multikulturalnoj zajednici, a Nada Kokotović je takvom razotkriva i tretira. Takav stav je potvrdila i praktičnim radom u subotičkom pozorištu koje je zajedno sa Ljubišom Ristićem reorganizovala, odnosno gde je razjedinjene glumce iz srpske i mađarske drame okupila zajedničkim radom u baletskoj sali i na sceni. U svom tekstu „Koreodrama i jezik“ Nada Kokotović zaključuje: „Upotreba jezika koji se oko nas čuju, kojima govore naši prijatelji, susedi, to znači bogatstvo i razumijevanje. U tom smislu koreodrama koju zastupam s jedne je strane internacionalna i univerzalna (govori svim jezicima u lingvističkom i medijskom smislu), a s druge bitno antidogmatska i aideologijska (obraća se čulima). Da zaključim – svijet koreodrame je svijet ideja, a ne ideologije, svijet komunikacije, a ne poruka, ona, kako bi to moderna lingvistika rekla, nema jezik, ona jest jezik“ (Kokotović, Nada. 1988. „Koreodrama i jezik“. *Oko.* 19. maj).

Nada Kokotović, dolaskom sa Ljubišom Ristićem u Suboticu na čelo pozorišta, kao pobornica sinteze u umetnosti stvara totalni teatar, udružuje operu, glumu i balet, odnosno ples. Istražujući i gradeći vlastiti koreodramski jezik otkriva povezanost koreodrame sa ritualom, vraćanje igre svom praizvoru i prapočetku. Po njenim rečima i uverenju koreodrama je budućnost teatra koji se okrenuo svom izvoru, ritualu: „...onda sam možda sklona govoriti da je koreodrama budućnost teatra, u tom smislu, kao poslednji stadij tog razvoja. Razvoja, govorim, zato što je razvoj krenuo od rituala pa je doveo do klasičnog baleta pa je bio secesija u periodu definiranja klasičnog baleta, pa je krenulo sve ispočetka sa Isidorom Dankan, koja je sve to negirala, znači od slobodnog plesa, pa je to krenulo kroz sve faze razvoja modernog plesa, pa je to danas, doduše, došlo do minimal densa. Znači, obrnuo se krug koji se praktično vratio nazad u ritual da bi sad ja zapravo, radila gotove forme, gotova rješenja iz svih tih mogućih perioda i razvoja pojedinih umjetnosti... (...) ja nisam čovjek koji je pionir u smislu istraživanja neke nove tehnike ili nekog novog vremena unutar teatra, nego sam, naprosto čovjek koga zanima sinteza svih tih elemenata koji su već jedanput izraženi“ (Vasiljević, Tomo, 1986. „Nisam Simon de Bovoar“. *Glas omladine.* 1. oktobar).

Koreodramski jezik Mage Magazinović i Smiljane Mandukić je patriotski, nacionalni, to je plesni jezik starih legendi i mitova, a njihova koreodrama postaje *epsko-patriotska*. Međutim, to ne znači da su one kao umetnice i građanke bile duhovno i fizički zatvorene u uskom krugu svog naciona. Obe su živele u evropskim gradovima, služile se svetskim jezicima, ali su kao pionirke u pozorišnoj umetnosti tragale za plesnim iskazom koji nosi obeležja dramskog i narativnog, a recipira se zahvaljujući kolektivnoj memoriji i koji je uslovjen potrebama društveno-istorijskog trenutka. O svom načinu stvaranja i sklonosti ka dramskom izrazu u igri Smiljana Mandukić kaže: „Moj prilaz koreografiji bio je različit. Ponekad bi me povukla muzika, a ponekad ideja. Moja najbolja ostvarenja su vezana za dramatične teme, jer volim dramu i snažnu muziku. Radila sam nekoliko stotina koreografija. Iako mislim da je inspiracija koreografa kratka, da je to svetli trenutak mašte i oduševljenja, ipak sam uspela da svoje ideje i nadahnuća prenesem na nekoliko generacija svojih sledbenika“ (Zajcev, Milica. 1992. „Prva dama moderne igre“. *Scena* 4-5:123-125.)

Za Nadu Kokotović koreodrama je širi, globalni jezik multikulturalnog, multietničkog sveta kome sama pripada, odnosno, rekla bih, univerzalni prajezik kojim su govorili Nojevi potomci (pre pada Vavilonske kule) i kojim telesno progovaramo iz arhaične podsvesti. „O formi koreodrame sama Nada Kokotović kaže: 'Svoje predstave nazivam koreodramama zato što kao scenski jezik upotrebljavam nekoliko osnovnih ljudskih mogućnosti, a to su glas i tijelo. Glas u smislu pevanja i glas u smislu izgovorene riječi. Naravno, koristim i sve ostale elemente koji čine scenu – a to su svjetlo i muzika, prije ostalih. Tako se dobija nova kvaliteta, dimenzija koja predstavama daje posebnost, što nije u potpunosti ni plesni, ni dramski teatar. Ona lebdi negdje u međuprostoru, međužanru, mada je ona sama svoj osebujan žanr'.“ (Milosavljević, Aleksandar. 2002. „Pokret za sva vremena“. *Scena*. 2 mart-april: 58-63.).

Za Sonju Vukićević koreodrama predstavlja jezik koji je u stalnoj interakciji i korespondira sa istorijom, jer Sonja Vukićević, na različite načine, u svom intelektualnom polju poseduje prisnost sa istorijom, pa njeno telo reprezentuje *življenu istoriju*. Nada Kokotović sama radi dramatizaciju svojih predstava, a kroz njih želi da osvetli život i društvenu uslovljenost svakog bića. Poput Pine Bauš fokusira se na složenost odnosa polova, na priču o ženi i ženskom principu. „Svesna je da je svaka ženska ugroženost društveno i istorijski uslovljena. Zato ona, u svojoj umetnosti, ne prenebregava društvene i političke principe. Za nju je svaki najelementarniji odnos muškarca i žene u životu i na sce-

ni društveno uslovljen. Ako je žena ugrožena, to nije samo njen individualno, već istorijsko pitanje. I kao takvo – privremeno” (Ćirilov, Jovan. 2002. „Prva dama koreodrama“. *News*. 19. jun). Sonja Vukićević jezikom plesa analizira lični život u datom istorijskom trenutku. U njenom radu isprepletane su istorije - lična i društvena. Njena autentičnost i snaga koreografskog izraza ishodi iz duboko ličnog, emotivnog doživljaja, iz velike privatne i scenske individualnosti, iz politike plesno-telesnog „ratovanja“ za ravnopravno društvo, koje neće činiti klonirani kafkijanski ljudi zaraženi Alchajmerovim zaboravom istorije. Plesno telo za Sonju Vukićević je posrednik između istorije i socijalne građanske svesti, ono je medij komunikacije između prošlog i aktuelnog političkog dešavanja, entitet kojim se pokreću društvene promene. U svojim koreodramama tematizuje: vlast koja se izgrađuje na krvi, istoriju koja se ponavlja i prokletstvo njenog zaborava, problem zločina prema čoveku u kafkijanskom i kloniranom svetu.

Četiri koreografinje su visoko obrazovane, ali i široko obrazovane, jer pored studija koje su završavale one proučavaju dela poznatih filozofa, književnika. Maga Magazinović i Smiljana Mandukić u svojim koreodramskim postavkama inkliniraju ka patriotskim temama koje su, kroz istoriju i srpske mitove, bliske kollektivnom duhu i srpskom društvu, pa njihovo delovanje određujem *epskopatriotskom koreodramom*, dok Nadu Kokotović i Sonju Vukićević, odnosno njihovo stvaralaštvo uokvirujem sintagmom *političke koreodrame*, jer ih interesuju večne teme kao što su istina, pravda, sloboda, istorija koja se ponavlja, jednakost kao ljudska vrednost i tome slično. Odabiraju dela iz literature pomoću kojih te društvene teme koreodramskim sredstvima analiziraju, prikazuju i rešavaju. Sonja Vukićević jednovremeno pleše, ali i putem svoje telesne umetnosti živi istoriju; takođe, vraća se velikim naslovima u literaturi uvek tražeći korespondenciju sa sadašnjim vremenom. Sonja Vukićević povodom premijere Kafkinog *Procesa* i razloga za izvođenje kaže: „...čovek ne može da bude nedotaknut vremenom u kojem živi. To vreme je budilo u meni naslove, vraćalo me na pisce koje sam u detinjstvu pročitala. Potpuno prirodno, iz mene su izvirala dela koja je trebalo uraditi na originalan način“ (Andrejević N. 1998. „Nepomični Kafka“. *Blic*. 24. april).

Kao kosmopolitske i jugoslovenske umetnice, Nada Kokotović i Sonja Vukićević, koncipiraju vlastite koreodrame tako da ne nose samo lokalni problem i karakter, već da mogu svojom tematikom da se odnose prema celom svetu, političkoj i drugoj društvenoj stvarnosti. U tekstu Aleksandra Milosavljevića razume-

vanje koreodrame Nade Kokotović iskazuje se sledećim rečima: „S druge strane, u svojoj analizi predstave U traganju za izgubljenim vremenom, Zorica Jevremović će pojam koreodrame učiniti još složenijim uvodeći dodatni, u kontekstu estetike svojstvene koreografsko-rediteljskom prosedu N. Kokotović, osoben pojam. Koreodrama, veli Jevremovićeva, podrazumeva postojanje stvarnosnog, baletskog, glumačkog pokreta čija međusobna prožimanja, potiranja i komentarisanja oživljavaju specifično pozorišno ne-vreme, koje se permanentno ukida i zaziva paralelnim repeticijama muzičke fraze, šuma, dramske replike...“ (Milosavljević, Aleksandar. 2002. „Pokret za sva vremena“. *Scena*. 2 mart-april: 58-63.). Kako Nada Kokotović tako i Sonja Vukićević u vlastitom konceptu vizije pozorišta unose i problematizuju stvarnost koreografskom analizom i ostvaruju aktuelnost koreodrame. Time su uspevale da prihvaćenost njihovog dela bude jednaka kako kod nas, tako i van naših granica. Koreodramsko stvaralaštvo Nade Kokotović i Sonje Vukićević izraženo odlikuje – kosmopolitizam i jugoslovenstvo.

#### 4.6.4. Način rada i stvaranja koreografija

U procesu stvaranja i realizacije koreografskih ideja čini se da su četiri analizirane koreografkinje prilično bliske, da imaju slične metodologije i umetničke postupke u radu. Sve četiri polaze od improvizacije, kao sigurnog ishodiša svake kreacije. Ne koriste se klišeom niti nečim što bi se moglo odrediti kao „bezbedan“ metod koji oprobano daje rezultat dopadanja kod publike. Reklo bi se da su koreografije i koreodrame koje stvaraju njihova lična iskustva sa igrom i sa životom, „lična karta“. Jezik im je igra, kojom komuniciraju sa svetom, ali i sa sobom i svojim životima, te im koreodramsko stvaralaštvo pomaže da razviju *unutarnji vid*, pogledaju u sebe i odraze svoje doživljaje i iskustva iz nutrine bića, da osvetle unutrašnji psihički prostor.

Smiljana Mandukić je, specifičnim istraživačkim darom, uspevala da iz onih sa kojima je stvarala isprovocira najbolje u plesnom izrazu što su mogli da joj ponude i pruže. Takvu vrstu umetničkog postupka i traganja za pokretom prenela je na članice svoje trupe „Beogradski savremeni balet“, koje istim principom u koreorežiji nastavljaju dalje. Nije detaljno pokazivala pokrete niti zadavala potpuno dovršene forme načina kretanja, već bi samo u naznakama skicirala željenu kretnju, pokret koji bi predstavljao tek početni impuls za ono što će docnije uslediti kao koreografska reč ili rečenica, koja treba da bude prilagođena onome ko je scenski izvodi. Nada Kokotović, takođe, postiže otvorenost u radu, jer veliki zna-

čaj pridaje improvizaciji. Opisujući svoje doba učenja igre, ali i specifičnog koreografskog metoda Nada Kokotović kaže: „Da nisam bila član upravo Komornog ansambla gdje smo devet godina života svakoga dana, osim nedeljom, bar jedan sat dnevno improvizirali, ne bih stekla poverenje u sebe, osjećanje svog tijela, prostora, muzike i ne bih se mogla baviti koreografijom“ (Hribar, Svjetlana. 1987. „Koreodrama je budućnost teatra“. *Novi list*. 9. april).

Nada Kokotović, radeći kao rediteljka i koreografinja, uobičajavala je dugačke prepodnevne probe, koje bi počinjale od pola šest ujutru i trajale do dva sata, popodnevne probe bi se zakazivale po potrebi. Osim toga, smatrala je korisnim i značajnim da oni koji učestvuju u predstavi ostvare razgovor sa stručnjacima za temu koja se obrađuje. Na primer, za predstavu *Long play*, koju je radila u Sarajevu, pozvala je jednog sociologa i jednog muzičkog kritičara kako bi kroz diskusiju sa učesnicima došli do saznanja pomoću kojih bi dalje promišljali delo koje postavljaju. S obzirom na to da je upućena u različite plesne tehnike (od klasične, preko moderne do džez igre), ali i kao zagovornica sumiranja znanja i iskustva u realizaciji pozorišnog čina, Nada Kokotović sa ansamblom primjenjuje određenu tehniku koja je odgovarajuća opštem stilu predstave ili se upušta u eklektičnost plesnog izraza. Nije zavisila od jedne igračke tehnike, već je težila idealu simbioze adekvatnih plesnih tehnika i stilova, pomoću kojih je proizvodila punoču i znakovitost pokreta. O koreodrami razmišlja sveobuhvatno, jer je ne posmatra kao estetski teatar, već kao teatar ljudskih misli, istinitosti i života. U svom tekstu „Koreodrama i jezik“ beleži: „Teško je govoriti o teatru danas a da se ne uzme u obzir sveukupnost naših života, jer teatar nije neki drugi život, ili treći život, nego samo ovaj ovdje i sada. (...) Ako shvaćaju teatar kao način razmišljanja o jednom drugom životu koji se dešava na sceni, koji je život mimo onog života koji se živi, onda je to takozvani estetski teatar koji ne vodi računa o tome što jesmo, što nam je važno, zašto se bavimo određenim temama, a ne nekim drugim, zašto govorimo i prikazujemo na sceni jednu vrst ljudi, a ne drugu. (...) Koreodrama je nešto drugo od suvremene drame, od suvremenog plesa, nešto drugo zato što ona upotrebljava i jedno i drugo“ (Kokotović, Nada. 1988. „Koreodrama i jezik“. *Oko*. 19. maj). Koreodramu analizira i primjenjuje kao sumiranje svih tehnika, od klasike, preko različitih stilova moderne igre, džez igre i minimalnog plesa. Posmatra je kao širi i komplikovaniji pozorišni oblik: Prema njenim rečima: „Danas nemamo čiste ideje ni na planu ideologije, a kamoli na planu teatra i mislim da ta miksatura, da ta kompozicija, to razumjevanje, može donijeti novu formu ili višu formu, jednu

kompliciraniju formu, eklektičniju, koja može izraziti sve ono što nas brine ili o čem razmišljamo, ili što bismo htjeli da bude“ (isto).

Sonja Vukićević u korišćenju telesnih tehnika odlazi dalje i izvan plesa, služeći se aikidom, džudom i dr. U svom koreodramskom radu prepušta se prirodnom haotičnom toku ideja koje se nižu u komunikaciji sa saradnicima, poput Pine Bauš pušta svojim izvođačima da nesputano učestvuju sa idejama, a onda ih dalje treba zajednički kombinovati, okretati, gledati iz različitih vizura dok se ne iskristališe zadovoljavajuće rešenje. U tom radu nudi svoje predloge, dok one koji stvaraju sa njom izaziva slobodnim asocijacijama. O nastanku svojih dela i duhovnoj proizvodnji, svesna dualizma koju nosi svaki umetnik, Sonja Vukićević kaže: „I ja, naravno, nosim depresiju. Naročito sada kada se kao završio rat i kada je mnogo ljudi iz moje bliske okoline izrazito depresivno. Ni meni onda nije lako, ubacuju mi virus depresije, ali ja svoje periode ili, bolje reći, depresivne trenutke ‘obavim sama sa sobom’. Nije dobro da svi javno pokazujemo depresiju. Ja se trudim da je učinim komičnom, da ublažim te uticaje okoline, jer ni ja to ne mogu da izdržim. Iz te u suštini duboke depresije koju prečutkujem ja pravim humor. I to je formula po kojoj sam ja ‘uvek nasmejana’. Ono svoje drugo ja pokazujem u predstavama. I tumačim. Iz svih mojih predstava, već 15 godina, vrlo se vidi da ja znam to ljudsko stanje mraka. Kroz predstave analiziram sebe“ (Kupres, Radovan. 1997. „Neprestano sustizanje lepog“. *Naša borba*. 2. decembar). U odnosu prema drugim analiziranim koreografskim primećujem da je Sonja Vukićević u svom radu najviše lična, da kroz umetničko delovanje emanira intimnost vlastitog ženskog bića.

#### 4.6.5. Prosvetiteljske ideje, putevi samoobrazovanja i doživotnog obrazovanja

Sve četiri umetnice odlikuje osobeno samoobrazovanje za koreodramu kao značajna komponenta njihovih biografija. Usavršavajući sebe kao ličnosti, u vlastoj profesiji usavršavale su ne samo posebne metode i tehnike pripreme igrača za scenu, već i stvaralačke metode i tehnike pomoću kojih su stizale do koreodramskih rešenja i koje će prenosi putem pedagoškog rada potonjim generacijama. Visoka kreativnost i otvorenost u nastajanju koreografskih dela blisko je povezana sa njihovom otvorenosću za samoobrazovanje. Osim toga, sve četiri koreografinje ispoljavale su ličnu inicijativu i nezavisnost u pozorišnom stvaralaštvu, što se pokazuje kroz igračke trupe i škole koje su samostalno stvarale. Maga Magazinović je 35 godina vodila svoju „Školu za ritmiku i plastiku“ u Beogradu. Smiljana Man-

dukić je, takođe, vodila privatnu školu, „Studio za moderan balet“, u predratnom Beogradu, a po završetku II svetskog rata bila je postavljena od Ministarstva prosvete za nastavnici na modernom smeru Gradske baletske škole u Beogradu, za koju se kasnije borila da bude priznata kao zvanična stručna škola, sa namerom da se iz nje iznedri profesionalni ansambl moderne igre kao pandan baletskom ansamblu u Narodnom pozorištu. U tim naporima Smiljana Mandukić nije naišla na razumevanje i podršku šire društvene zajednice. Nada Kokotović je pokušala da takvu školu koja bi nudila specijalizovana znanja za teatar pokreta zasnuje u Subotici, ali i u Kotoru i Budvi u okviru budvanskog teatarskog festivala, kao oblik letnje škole. Zamisao je bila da se u Budvi organizuje škola koja bi svoj rad zasnovala na tematskim celinama i koja bi radila u određenim ciklusima. Sa druge strane u Subotici je želela da ostvari višestruku kulturno-prosvetnu ideju i zamisao, a radilo se o organizovanju obrazovnih aktivnosti na pet različitih nivoa: prvi nivo je osmisnila kao spoj pedagoško-andragoškog delovanja, odnosno rekreativnih časova plesa na kojima bi pristup imali svi od 5 do 70 godina starosti. Drugi nivo bi bila baletska škola, u kojoj bi se izučavali klasičan balet, moderna i džez igra, muzičko, glumačko obrazovanje i sociologija kulture. Na trećem nivou stajale su poslediplomske studije u trajanju od dve godine za ples i glumu. Četvrti nivo definiše kao aktivnu koreodramsku trupu od 10-15 ljudi, a peti nivo je internacionalna baletska letnja škola, koja bi okupljala stručnjake iz celog sveta. Dragocena kulturno-prosvetna ideja Nade Kokotović nije ostvarena. Sonja Vukićević vlastite pokušaje formiranja škole za bavljenje pozorištom pokreta čini u Centru za kulturnu dekontaminaciju u Beogradu, u kome je realizovala pomenute četiri autorske koreodrame. Nažalost, ni jedna od umetnica nije uspela u svojim naporima i nastojanjima da se formira zvanična institucija – osobena škola u kojoj bi se izučavao nov pristup igri i koreodrami, kao i koreodramski stvaralački način rada. Prema rečima Nade Kokotović: „...sve ono što se desilo na planu modernog baleta, što je zapravo svjetska povijest suvremenog plesa, trebamo staviti na ravноправnu osnovu s klasičnim baletom. Na pragu smo 21. stoljeća i naprosto je nepravedno da tako veliki segment kulture, civilizacije i umjetnosti, ostane nedefinisan i da stagnira“ (Hribar, Svjetlana. 1987. „Koreodrama je budućnost teatra“. *Novi list*. 9. april). Otuda, u ovom kontekstu njihovog delovanja pod pojmom škole ne podrazumeva se formalni oblik školovanja kadrova, jer se do njega uz sve napore naših koreografskih nacija nije doseglo, već oblik pedagoškog ili pozorišnog rada putem koga su samostalno podučavale mlade za svoj specifičan stil igre. Isto su činile počet-

kom 20. veka i zapadne umetnice poput Marte Grem, Doris Hamfri, Isidore Dangkan itd. s tim što je Marta Grem ostvarila trajnu školu i sistem pripreme igrača.

Tri koreografinje (Magu Magazinović, Nadu Kokotović i Sonja Vukićević) odlikuje velika motivisanost za lično usavšavanje, permanentno učenje i samooobrazovanje, kako kroz rad u usmeravanim nastavnim procesima (kao što su seminari, kursevi, letnje škole itd.) tako i u vlastitim plesnim grupama i pozorištu. Sonja Vukićević je, kao aktivna balerina Narodnog pozorišta, svakog leta posećivala školu baleta Igora Uroševića u Rovinju, kao i različite seminare po svetu na koje je imala priliku da ode. Nada Kokotović je svoje školovanje produžila i širila znanje stipendiranim odlaskom u Ameriku, gde uči od čuvenog Žorža Balanšina (Георгий Мелитонович Баланчивадзе, 1904-1983), ali jednakos usvaja i sve druge forme igre koje funkcionalno primenjuje u zavisnosti od potreba komada koji postavlja. U vezi sa time Nada Kokotović kaže: „Boravak u Americi pomogao mi je da sve stilove i plesne tehnike naučim iz prve ruke. To se tamo moglo dobro savladati. Koreografija se, međutim, nigdje u svijetu (osim možda u SSSR-u) ne uči. Tu se možete rukovoditi jedino vlastitim osjećanjem i savladavanjem raznih tehnika“ (Hribar, Svjetlana. 1987. „Koreodrama je budućnost teatra“. 9. april).

Maga Magazinović je sama plaćala svoje dodatne fakultetske kurseve u Evropi, različite letnje škole (Rudolfa Labana i Žak-Dalkroza i dr.) učeći od najeminentnijih imena svog doba. Smiljana Mandukić je po završetku umetničke Akademije u Beču prešla u Beograd, ali je odabrala za životnog partnera dvadeset tri godine starijeg muškarca, uglednog intelektualca, pisca i pozorišnog reditelja, te joj je kretanje u kulturnim krugovima Momčila Miloševića, a kojima je po svom radu i sama pripadala, pružalo umetničku nadgradnju i za nju imalo pored emotivne, socijalne i saznajnu funkciju.

Samoobrazovanje za koreodramu kod sve četiri koreografinje je u potpunosti bilo samostalno, što znači - spontano, intuitivno, instinkтивno, proisteklo i rukovođeno iz njihovih kreativnih potencijala, potreba i svestranih ličnosti. (Jedino izuzimam stipendiranje Nade Kokotović u Americi i rad uz Balanšina što može da se tumači kao usmeravano samoobrazovanje.) Četiri analizirane umetnice su bile izvori i subjekti svojih tehnika i metoda samoobrazovanja, čime su dodatno umnožavale stvaralačke potencijale, pa im danas možemo dodati predznak – samouke. Njihov autodidaktički položaj u umetnosti je bio kvalitativno drugačiji od umetnica i umetnika koji su bili opredeljeni i formalno školovani za klasičnu igru - koja je egzistirala pod krovom subvencionisanih državnih pozorišta i izučavana u državnim baletskim školama, za razliku od moderne igre i koreodrame, koje su

tek tražile „mesto pod Suncem“ kako u pogledu pozorišnih kuća tako i obrazovnih institucija. Maga Magazinović i Smiljana Mandukić čine samostalne napore da srpsko patrijarhalno društvo prihvati i dopusti egzistenciju novog oblika slobodne igre, a Nada Kokotović i Sonja Vukićević postižu da svoje koreodrame uvedu u zvanične institucije - velika pozorišta kao što su Narodno pozorište u Beogradu, Subotičko pozorište i Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu. Sve zajedno osvajale su nepoznat i nov prostor za koreodramu u sredini koja nije uvek iskazivala veliku naklonost ka formi pozorišta pokreta, a često nije ni prepoznавala koreodramu kao žanr koji ima pravo na egzistenciju i koji je ravnopravan sa drugim pozorišnim formama.

#### 4.6.6. Sledbenice moderne igre u Srbiji

U stvaralačkom postupku sa svojim igrackim grupama i u svom inovativnom radu kreirale su izvesnu „emocionalnu klimu“ i ravnopravnost u kreativnom dijalogu, te su iz takvih radnih i sociopsiholoških uslova nastajale raznovrsne koreodrame. (Problemom emocionalne klime, efikasnosti rada u nastavnom procesu, pedagogiji, razvijanjem grupne atmosfere i sl. bave se psihološka, pedagoška i andragoška nauka, a četiri koreografkinje su sve principe efikasnosti dosledno sprovodile intuitivno vodeći grupe kroz svoj pedagoško-umetnički rad.) Posedovale su iskonsko psihološko znanje kako i na koji način se najbolje može postići grupna interakcija i kako ohrabriti i razviti kreativnost i koreografske kompetencije svojih izvođačica i izvođača, od kojih ne zahtevaju čisto reprodukovanje pokreta (ili to barem čine u maloj meri) već produkovanje, proizvođenje originalnih pokreta, njihovih inoviranih kombinacija i kretnji - a koji su u skladu sa plesačkim habitusom, senzibilitetom, proživljenim ličnim iskustvom igrača. O svom pristupu i odnosu u radu sa pozorišnim kolektivom Sonja Vukićević kaže: „Počinjem da se družim s ludima s kojima treba da radim, da ih privatno upoznajem. Ne ‘ističem’ se u prvim trenucima, dugo, na primer, posmatram rad reditelja s ansamblom i način na koji ansambl reaguje, te tako pronađem neki sistem gde će sve to spojiti i ubaciti sebe. Nisam neko ko ‘zapinje’, strašno uporno isteruje nešto što je zamislio, već osluškujem šta su razni ljudi zamislili i ako je to kvalitetnije od moje zamisli, uvek to prihvatom, kombinujem svoje i tuđe ideje i tako nastaje saradnja i međusobno poštovanje, koje se obično primeti i na sceni“ (Kupres Radovan, 1997. „Neprestano sustizanje lepog“. *Naša borba*. 2. decembar).

Sve četiri koreografinje imaju podjednaku svesnost o delikatnosti rada sa ljudskim telom, ali i specifično pedagoško umeće kako da izaberu najoptimalniju metodu kojom će osloboditi i izgraditi kreativne individue i razviti njihove umetničke sklonosti i sposobnosti. U svojim plesno-rediteljskim strategijama i odnosu prema stvaralaštvu postavljaju se ravnopravnim sa svojim igračicama i igračima, čime dopuštaju uzbudljivu mogućnost inicijative i zajedničkog stvaranja pokreta i plesa, odnosno stvaranja koreodrama, čime podstiču dalji razvoj pozorišta pokreta u našoj sredini, i to kroz svojevrsno epigonstvo. Na primer: ukoliko povučemo jednu istorijsku kontinuiranu komunikacijsku nit uvidećemo da je delovanje Mage Magazinović i Smiljane Mandukić ostavilo značajnog traga u celom regionu. U Hrvatskoj će kao pionirke moderne igre delovati dugogodišnje Magine učenice: Sofija Cvjetičanin (koja će u jednom periodu delovati u Osjeku, do 1963.) i Ana (Nej) Maletić (1904-1986) koja je bila jedna od prvih pedagoškinja i koreografinja savremenog plesa u hrvatskom kulturnom prostoru. Ana Maletić je otvorila vlastitu „Školu za ritmiku i ples“ 30-tih godina 20. veka, a nakon umetničkog izrastanja iz škole Magazinovićeve usavršavala se u Labanovoj školi u Berlinu. Osmogodišnja „Škola suvremenog plesa Ane Maletić“ (naziv koji škola dobija nakon smrti svoje osnivačice – 1999. godine), bila je utemeljena na principima rada Mage Magazinović, odnosno Rudolfa Labana, a traje i danas kao samostalna javna srednjoškolska ustanova u Zagrebu (Obradović, Vera. 2007, 54). Ana Maletić je, kao publicistkinja, napisala značajne knjige iz oblasti istorije umetnosti igre, postaje vrlo cenjena autorka u svetu. Iz iste linije plesačke komunikacije dve savremenice i koreografinje, Ane Maletić i Milane Broš (1929-2012) - stižemo do stvaralaštva Nade Kokotović, koja je (od perioda detinjstva do profesionalnog rada) provela više od decenije radeći i razvijajući se u baletskom studiju Milane Broš, kao i u njenoj trupi Komorni ansambl slobodnog plesa. Komunikaciona nit je jednostavna: Maga Magazinović početkom 20. veka prenosi svoja učenja Ani Nej (udato Maletić), koja putem koreografskog rada na određeni način ostvaruje izvesne uticaje na Milantu Broš, a koja u drugoj polovini 20. veka postaje učiteljica igre Nadi Kokotović. Druga nit koja govorи о razvoju koreodrame na našem prostoru kreće sa pedagoškim radom i stvaralaštvom Smiljane Mandukić, čije su učenice umnogome nastavile i produbile njene koreografske i koreodramske težnje: Dubravka Maletić (koreografinja i voditeljka baletske grupe pri KUD Abrašević, koreografinja sletova za Dan mladosti), Katarina Stojkov Slijepčević (koreografinja i profesorka moderne igre u Baletskoj školi „Lujo Davičo“) mr Nela Antonović (koreografinja i osnivačica Teatra pokreta „Mimart“), dr Vesna Milanović (istraživačica na polju

plesa i koreografinja koja živi i radi u Londonu), Sanja Krsmanović Tasić (izvođačica Dah teatra, osnivačica, koreografinja i koreorediteljka Hleb teatra), Olivera Stanojević Mitrović (osnivačica, pedagoškinja i koreografinja baletskog studija „Adagio“ u Beogradu), Zorana Mihelčić (osnivačica, pedagoškinja, koreografinja, koreorediteljka baletskog ansambla „Sjene“ u Šibeniku i šibenskog Plesnog festivala), Mirjana Gusić Gulić (plesna pedagoškinja, koja živi i radi u Zagrebu), potom autorka ovog rada i mnoge druge. Učenica Smiljane Mandukić Katarina Stojkov Slijepčević kroz pedagoški rad u Baletskoj školi „Lujo Davičo“ u Beogradu, gde je predavala modernu igru i engleski jezik, iznadrila je generacije mlađih koji su svoje umetničko, odnosno koreodramsko delovanje nastavili u okviru „Bitef dens kompanije“. Od 2009. godine (kada je osnovana) „Bitef dens kompanija“ egzistira kao plesna trupa koja se bavi savremenom igrom i istraživanjem na tom polju, a radi u okviru zvanične institucije kulture - Bitef teatra. U promotivnom pozorišnom katalogu kompanije se navodi da je to „prva plesna trupa u Srbiji, vezana za jednu instituciju kulture“. Međutim, prva plesna trupa koja je bila vezana za instituciju kulture i plaćana za svoj rad bila je trupa Smiljane Mandukić koja je, na poziv Bojana Stupice, delovala pod krovom starog Ateljea 212, o čemu je ranije pisano u ovom radu. Do kraja 2015. godine u okviru „Bitef dens kompanije“ izvedeno je devetnaest premijera i preko sedamdeset gostovanja u Srbiji i van nje. „Bitef dens kompanija“ predstavlja svojevrsni produžetak umetničkog delovanja i zalažanja Mage Magazinović i Smiljane Mandukić. Danas za nju većim delom koreografije stvaraju inostrani autori i autorke, a često su to i gosti iz regionala, uglavnom iz Hrvatske i Slovenije. Do sada, za „Bitef dens kompaniju“ koreografisali su: Katarina Stojkov Slijepčević, Gaj Vajcman, Roni Haver, Jasmin Vardimon, Isidora Stanišić, Dalija Aćin, Edvard Klug, Maša Kolar, Leo Mujić, Zoran Marković, Dunja Jocić, Matjaž Farič, Snježana Abramović, Branko Potočan i drugi. Za predstavu „Yesterday“ autorke Jasmin Vardimon rađenu za „Bitef dens kompaniju“ za interpretaciju osvojene su 4 nagrade Udruženja baletskih umetnika Srbije koja nosi ime „Smiljana Mandukić“. Za predstavu „Želeće mašine“ Isidore Stanišić osvojena je, takođe, nagrada „Smiljana Mandukić“, a osvojila je igračica Ana Ignjatović Zagorac. Do sada, za igracku interpretaciju u okviru koreodrama „Bitef dens kompanije“ osvojeno je sedam nagrada „Smiljana Mandukić“. Učenice Katarine Stojkov Slijepčević, koje su članice kompanije i/ili koreografinje su: Isidora Stanišić, Dalija Aćin, Ana Ignjatović Zagorac i dr. Katarina Stojkov Slijepčević je koreodramom „Žrtve iluzija“ postavljenom za „Bitef dens kompaniju“ proslavila 40 godina koreografskog i pedagoškog rada. Danas, u okviru repertoarske politike

Bitef dens kompanije, pored ostalog, igraju se i predstave za decu i inkluzivne predstave. Napredna ideja Smiljane Mandukić da se iz Gradske baletske škole od bivših đaka, formira jedan profesionalni ansambl savremene igre koji će raditi na promociji slobodne umetničke igre, ali pod krovom pozorišne institucije nije dugo-trajno ostvarena za vreme njenog života, već je realizovana 65 godina kasnije, preko njenih naslednica i učenica.

Nada Kokotović, pored delovanja u okviru KPGT-a u Subotici i drugim gradovima, svojim alternativnim koreografskim radom ostavila je trag u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, u kome je bila direktorka Baleta od 1989-1990. i u tom periodu je postavila sledeće predstave: „U potrazi za izgubljenim vremenom“ (1989), „Smrt Smail-age Čengića (1990), „Knjeginja čardaša“ (1989), „Atlantida“ (1990), „Jegor Buličov“ (1989), „Preobraćenje bludnice Taide“ (1990), „Karlos i Omađijani“ (1990) i „Čekajući Fortinbrasa“ (1990). Činjenica je da današnji beogradski Balet Narodnog pozorišta nema alternativnu plesnu trupu koja se bavi istraživanjem pokreta u okviru svog ansambla, kao i da su koreodramске predstave izuzetna retkost u toj kući (svojevremeno ih je sa uspehom postavljao na sceni „Raša Plaović“ Aleksandar Izrailovski, 1953-2005), dok nasuprot tome - u sklopu Baleta Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu uspešno se neguje istraživački rad na polju savremene igre i koreodrame, kroz tzv. Forum za novi ples, koji je 2002. godine pokrenula Olivera Kovačević Crnjanski, igračica u koreografskom radu Nade Kokotović u Srpskom narodnom pozorištu (Krčmar Vesna 2004.). Forum za novi ples aktivno deluje u istraživanju nove plesne poetike i estetike. S druge strane, u vezi kontinuma novosadskog razvoja moderne igre i slobodnog plesnog pokreta u prvoj polovini 20. veka, tj. pre pojave i delovanja Nade Kokotović u Novom Sadu, mora se napomenuti pregalaštvo i rad Milene Popović-Čutuković (1911), koja je bila vezana za evropski modernizam, a najviše za učenje Rudolfa Labana, kao i rad Margarete Debeljak (1905-1989), Dalkrozove sledbenice, koja je, pak, u Beogradu posećivala časove ritmike Mage Magazinović, kao i časove jedne od Maginih najboljih učenica, Radmire Cajić. O Mileni Popović i značaju njenog rada piše Ljiljana Mišić, u monografskoj studiji *Umetnička igra u Novom Sadu od 1919. do 1950. godine*. Takođe, Margareta Debeljak je, pored Novog Sada gde je pokrenula rad Baletske škole, pedagoški i umetnički delovala u Banja Luci od 1934. godine, kada formira „Studio za umjetničku gimnastiku, ritmiku i moderni balet“ koji je bio prvi studio evropskog pravca moderne igre u Bosni i Hercegovini (Savić 2004.). Margareta Debeljak pre novosadske Baletske škole, osniva i vodi banjalučku školu za modernu igru i to tačno godinu dana pre zatvaranja

beogradske „Škole za ritmiku i plastiku“ Mage Magazinović, koja se 1935. godine gasi nakon 25. godina trajanja. „Kao poklonik modernih shvatanja igre, kakva su postojala u Evropi tridesetih godina, Debeljakova je popularisala ritmičku gimnastiku i moderni balet, a svoja znanja dopunjavala svakog ljeta kada je raspust koristila za putovanja po zemljama Evrope i prisustvo ljetnjim kursevima kakvi su održavani u Salzburgu, Berlinu, Drezdenu. Iskustva stečena u radu evropskih škola primenjivala je i unosila u konцепције svoga programa koristeći se svim mogućnostima propagiranja ovih ideja. (...) Osim toga, bilo je uobičajeno da prilikom koncerta na kojima nastupaju njeni učenici, pred početak programa, održi predavanje neko od poznatijih pedagoga, o novim stremljenjima u igri ritmici, gimnastici, kao i o značaju takvog rada za psihički i fizički razvoj omladine i za njeno kulturno i estesko uzdizanje“ (Grbić-Softić 1986, 165.).

Kod Margarete Debeljak primetan je isti prosvetiteljski princip u načinu otvaranja vlastitih koncerata sa uvodnim predavanjem o igri koje bi držale značajne ličnosti iz obrazovanja ili kulture, kao što su sprovodile Maga Magazinović i Smiljana Mandukić na svojim matineima i koncertima. Dakako, ima još dodirnih tačaka između Magazinovićeve i Debeljakove. Obe su imale završenu Učiteljsku školu, dakle pedagoško-teorijsku osnovu za rad sa mladima, a znanje iz umetničke igre modernog evropskog pravca sticale su samoobrazujući se na letnjim seminarima evropskih škola Rudolfa Labana, Emila Žak-Dalkroza, Meri Vigman. Težile su pokretu koji je kao kreativno slobodno ispoljavanje individue, organski srastao sa ritmom i muzikom, ali i ka pokretu i kostimima koji su označavali svojevrsnu stilizaciju narodnih igara i folklora. Margareta Debeljak se bavila i koreologijom narodnih igara (Savić 2004.). Obe su domaću kulturnu javnost „navikle“ na koncerte svojih škola kao značajne kulturne događaje tj. godišnje izvođenje svojih učenica i učenika pred publiku, koje su upotpunjavale dramskim tekstovima kao predlošcima koreografskih dela. Spajale su dramu i igru, ali i lično učestvovale, plesale u svojim koreografskim postavkama zajedno sa svojim đacima. Povodom prolećnog koncerta studija Margarete Debeljak 1939. godine u Banja Luci davao se veliki publicitet u *Vrbaskim novinama*, a dramski predložak prema Ovidiju sačinio je književnik Tomislav Prpić. (Slobodanka Grbić Softić navodi da se radi o Ovidijevom delu „Metafora“, ali pretpostavljam da se zapravo radilo o Ovidijevim „Metamorfozama“. ) „Igru i muziku pratilo je recitovanje muškog hora, čime je ovo izvođenje imalo čar i novinu sintetičke umjetnosti koja je u Evropi tog vremena značila avangardu u pozorišnom životu. Igra je komponovana sa mnogo plastičnog i mitskog nadahnuća i dekorativnog poznавања antičke režije, koja deluje

mistički i uvodi nas u sav misterij jedne od toliko legendi Helade” (Grbić-Softić 1986, 168.).

Maga Magazinović, Smiljana Mandukić, Margareta Debeljak svom umetničkom radu pridodaju društveno humanitarni angažman. Magazinovićeva je davala koncerte u korist podizanja gimnastičke učionice (1921), u korist fonda za putovanje Škole po domovini (1922), u korist podizanja škole na Kosovu (1923), u korist putovanja škole po Južnoj Srbiji (1923), učestvuje sa *Studentskom folklornom grupom* na velikom balu u korist podizanja Doma za školsku omladinu Bosne i Hercegovine u Beogradu (1936) itd. Za humanitarni rad Magazinovićeva je bila odlikovana: Ukazom Kralja Petra I *Krstom milosrđa* 1914. godine za negu ranjenika i bolesnika u Balkanskim ratovima 1912. i 1913; na predlog ministra prosvete kraljevskim ordenom *Svetog Save četvrtog (IV) reda* 1934. godine i *Jugoslovenske krune četvrtog (IV) reda* 1936. godine. Smiljana Mandukić je nakon II svetskog rata sarađivala sa Crvenim krstom i davala koncerte u korist ranjenika, dečijih obdaništa, siromašne i nezbrinute dece i druge dobrotvorne svrhe, sa svojim učenicama i kasnije sa „Studiom modernog baleta“ pri KUD-u Abrašević (Simić 1985, 344), a Margareta Debeljak je nastupala sa svojim đacima za dobrobit humanitarnih ustanova, odnosno u tu svrhu će izvoditi koncerte svoje škole u Banja Luci. „Kritika je počasno mesto dala igri Margarete Debeljak, koja je plesala solo tačke ‘Iz moje domovine’ i ‘Pesma borbe, sreće i rada’. U njoj je naročito naglasila i razvila socijalnu temu – težnju žene koja se bori za svoja prava majke, radnice i pobornice slobode. (Motiv je uzet iz Čapekove drame ‘Majka’). (...) Škola Margarete Debeljak osvajala je simpatije građanstva i time što su sve njene priredbe organizovane u korist humanitarnih ustanova. Prihod je išao u fondove za siromašnu djecu, za uboški dom, za Crveni krst i slično“ (Grbić-Softić, Slobodanka. 1986, 170-171.).

Može se reći da su koreografinje, pionirke koreodrame na našem prostoru – Maga Magazinović, Smiljana Mandukić, Nada Kokotović i Sonja Vukićević - tražile lične puteve i načine samoobrazovanja u oblasti moderne igre i koreodramskog stvaralaštva, bilo odlazeći na usavršavanja van zemlje ili učeći kroz saradnju sa dramskim rediteljima u pozorištu. One su se samonaučile, jer početkom a i u drugoj polovini 20. veka, koreodrama nigde nije mogla da se izučava i, kao usvojeno znanje, dalje usavršava. Budući da su sve četiri koreografinje bile osvešćenih obrazovnih potreba, spremne na permanentno usavršavanje i da su kao umetnice sazrevale kroz autodidaktičke prakse – one stvaraju svojevrsni program obrazovanja za koreodramu. Dakle, stvorile su, svojim pedagoškim i umetničkim delovanjem, jednu vrstu obrazovnog programa sa decom i odraslima, koji je potom od

njih lično kao i njihovih naslednica dalje usavršavan. Sonja Vukićević je ulagala napore da svoj način rada u koreodrami institucionalizuje i prenese kroz svojevni oblik škole, o čemu beleži *Politika*: „Sonja Vukićević radi prestavu po motivima Kafkinog „Procesa“ kroz istoriju – tanga! ‘Mislim da je značajno’, nastavlja Borka Pavićević, ‘da ćemo uskoro dobiti i našu prvu školu plesnog teatra koju će voditi Sonja Vukićević...’“ (*Politika*. 1997. „Mladi u naletu strasti“. *Politika* 12. januar). Takođe, Nada Kokotović čini iste pokušaje pokretanja škole za koreodramski teatar.

Koreografske su ispoljavale antiratno zalaganje kroz svoj rad. Sonja Vukićević je to činila kroz svoje koreodrame, ali i vrlo direktno, igrajući *Magbeta* ispred kordona milicije u januaru 1997. (Stefanović, Ivana. 1997. „Magbet pred plavim kordonom“. *Demokratija*. 24. januar). Kao i Nada Kokotović iskazuje projugoslovensku ideologiju i orijentisanost. „Sonja: U meni su bujali odgovori na istorijska dešavanja, a onda sam pronalazila velika književna dela koja su o tome već pisala pre mnogo godina. Dakle, ja sam kroz ta velika književna dela davala moj lični komentar na sadašnju istorijsku situaciju. Meni nije bila ideja da pravim predstave o Miloševiću, već da upozorim ljude da se stalno prave iste greške tokom vekova. Sve moje predstave se bave univerzalnim problemima, problemima vlastoljublja, kafkijanstva i kloniranosti“ (Medenica, Ivan. „Pozorište alternative deve desetih. Cirkus istorije (razgovor sa Sonjom Vukićević)“. *Teatron*. 119/120:90-93.).

Korene feminizma kod Mage Magazinović očitavamo još u ranom detinjstvu i stremljenjima da se u igri izjednači sa braćom, da (makar to bilo samo u mislima) bude kadra da protrči ispod duge. Feminizam i rodna ravnopravnost su kod Mage Magazinović rano osvešćeni. Smiljana Mandukić po prelasku iz Beča u Beograd nije prihvatala mušku zaštitu, nije razumevala običaj da muškarac u javnosti mora svuda da bude pratnja „nežnjem“ polu, a na pitanje šta bi učinila ako neki muškarci budu nepristojni prema njoj davala je odgovor: *potukla bih se s njima*. Za 30-te godine 20. veka svakako smela izjava jedne bečke dame u Beogradu. Sonja Vukićević je odrastajući u porodici *ratnika*, ali i uz stariju braću poprimila deo muške snage i energije, igrala se dečačkih igara i stekla nadimak „muškarač“. Njena umetnost pokreta je umetnost jednakozastupljenih, prisutnih energija – ženske i muške, jer u svom radu traga za čovekom, za ljudskim sadržajem koji nije poglavito muški ili ženski, već obostran, objedinjen u harmoničnoj celovitosti. Nada Kokotović u svojim radovima promišlja položaj žene, a u umetničkom životu percipira i analizira nepravedan i neravnopravan odnos prema njenom stvaralaštvu kao žene naspram Ristićevog kreativnog rada.

Kada je u pitanju odnos prema slobodi i patriotizmu Nada Kokotović i Sonja Vukićević zastupaju jedno šire viđenje tog fenomena, one ga ne uokviruju granicama države u kojoj žive. Njihov patriotizam ide izvan, i postaje regionalni, sa tendencijom da se ceo svet stavlja u fokus mogućeg pripadanja. Sonja Vukićević (u tekstu „Život kao kineska kapljica“) razmatra ne samo prostor ex Jugoslavije, već opšti problem globalizovanog sveta podjarmljenog diktatu velikih kompanija. Sonja Vukićević izjavljuje sledeće: „Pitala sam se kako je moguće u ime demokratije ubijati neke druge narode, kako je moguće da se od nas zahteva da budemo veliki a ne daju nam da rastemo i kako svi pristaju na to bez pobune. Drugi svetski rat za mene uopšte nije prestao, kada gledam savremeni svet i Srbiju u kojoj bi ljudi i dalje da ratuju“ (Munjin, Bojan. 2007. „Život kao kineska kapljica“. Scena 1-2, XLIII: 158-161). Rasparčavanje ex Jugoslavije proizvelo je umetničku potrebu za komentarom, dnevnim i političkim, sociološkim: „Moje definitivno sazrevanje poklapa se sa početkom devedesetih; dolazi do raspada Jugoslavije i mene je боло kada je trebalo da igram lake naslove. Ljudi su nastavili da prate pozorišni repertoar ne shvatajući da je istorija otisla dalje“ (Medenica, Ivan. „Pozorište alternative devedesetih. Cirkus istorije (razgovor sa Sonjom Vukićević). Teatron. 119/120:90-93.). Sonja Vukićević želi da se u nekoj budućoj predstavi bavi istorijom jugoslovenskog naroda kroz lične biografije igrača. Za Sonju Vukićević velika dilema jeste - šta nakon rata predstavlja naše telo, koje je najugroženije u svemu tome, i smatra da ništa ne može tako upečatljivo da govori kao ljudsko telo.

Sve četiri umetnice ostavile su značajan trag u pozorišnom životu Srbije. Svojim *epsko-patriotskim i političkim koreodramama* uticale su na promenu odnosa prema igri, ali i prema drami. Nastojale su da njihovo umetničko, intelektualno, pedagoško i prosvjetiteljsko delovanje bude većeg obima, dometa i uticaja, da ostvare pozitivne promene i izvan pozorišnih sala, u široj društvenoj zajednici.

## 5.0. DISKUSIJA ILI RAZMATRANJE FENOMENA KOREODRAME

Fridrik Niče je promišljajući ljudsko stvaralaštvo izvršio dihotomnu podelu umetnosti, odnosno kulture na apolonsku i dionisku, stvarajući dva estetska konstrukta kao dve raznorodne i preovlađujuće sile, dve antiteze, odnosno suprostavljene mistične strane i polariteta između kojih se odvija čitav ljudski život. Dionisku umetnost čine gluma, ples, lirsko pesništvo i muzika. Apolonskoj pripadaju slikarstvo, vajarstvo i epsko pesništvo, kao plastične umetnosti. Za Dionisa, kao grčkog boga vina i ekstaze, Niče vezuje obnovu života, svojevrsni delirijum, zanos, strasti i emocije. Takođe, podrazumeva grupu, gomilu. Dionizijski poriv mora da bude iracionalan, ekstatičan, strastven, nemiran, eksplanzivni, razarački, sklon zadovoljenju svih potreba. Odlikuje ga težnja da razara svaku formu i red, tj. dioniski nagon je neobuzdan, spontan, strastven, maštovit, intuitivan, stoji u biti dekonstrukcije, razbijanja krutih kanona i u stvaralačkoj aktivnosti koja uvek rađa novo. Za apolonski konstrukt Niče je prepostavio san, iluziju, privid, lepotu, harmoniju, red, jasnoću, umerenost - sa idejom da je vođen umom i da ga predstavlja pojedinac. Shvatajući ih kao psihološke pokretače koji dominiraju u svemu, pogotovo se odnoseći na svet umetnosti, oba principa postavlja u temelje kulture. Ničeov dioniski kult kao svojevrsni obrazac ponašanja uveden je, znatno kasnije, i u psihanalitičku teoriju upravo preko modela Ida, nesvesnog dela ličnosti koji značajno određuje ljudsko ponašanje. Odnosno, njegovi opisi iracionalnog i nesvesnog uticali su na kreiranje psihanalitičkog pojma Ida, koji biva izведен, koncipiran iz dioniskog kulta. Ničeov dioniski princip bio je svojevrsna Id uvertira, koja se aktualizovala u kulturi pre nastajanja psihanalitičkog pojma, pa i pre nastajanja same psihanalize kao nauke (Krstić, 1988.). Čini mi se da koreodrami možemo ponuditi sagledavanje kroz prizmu dva Ničeova estetska polariteta. Niče je smatrao da je pomirenje apolonskog i dioniskog neophodno za stvaranje naivne umetnosti. Koreodramsko pozorište nosi u sebi, pored ostalih, i potencijal naivnosti. Pokret se od dostignute klasične virtuoznosti vraća ka jednostavnosti i iskrenosti, ka svakodnevnicima. Zatim, koreodrama prevashodno jeste igra kolektiva i donosi mistično iskustvo kolektivu. Klasičan balet pružajući koncept iluzije, pripada svetu bajki, sanjarenja i savršenstva, a svojom dekorativnom strukturu egzistira kao duboko elitistički. Apolonski princip jeste svojevrsna težnja za iluzijom, koju nudi

retorika i estetika klasične igre. U klasičnoj igri apolonski impuls je daleko više zastupljen i dominantniji od dioniskog. Po Ničeu, u grčkoj tragediji odvijala se sinteza oba estetska principa. *Ausdruckstanz* je bio osobeni oblik povratka antičkoj igri i telesnosti, a kao što je istaknuto, istome su težile i naše koreografske s početka 20. veka. U današnjoj umetnosti do sinteze dva estetska polariteta, apolonskog i dioniskog, dosežemo sa koreodramskim pozorištem koje jeste temeljeno na tragovima antičkog teatra i odnošenja prema telu, ali koje se opslužuje i klasičnom baletskom tehnikom, što nam s druge strane potvrđuje delovanje Nade Kokotović i Sonje Vukićević.

Klasičnu baletsku igru odlikuju vizuelne linije koje su strogo definisane, jasne, koreografski crtež podrazumeva sklad, lepotu, precizne proporcije i geometrijsku uređenost. Narativ, kao i sama scenska postavka se kreće u okvirima iluzije, privida, prezentuje se na prstima „hodajućeg sna“. Individualnost je, s jedne strane, prisutna kroz prizmu obaveznih solista koji nose klasičnu baletsku predstavu, a s druge strane, kroz stvaralačku figuru koreografa. Bajkovitost klasičnog baleta donosi, reprezentuje svojevrsnu sliku bajkolike fantazije. Lepota, red i uzvišenost jesu osnovni elementi klasične igre, lepota, kao i arhitektura pokreta, linija, scene, kostima, savršenost igračkih figura i geometrijski skladnih oblika koreografije.

Apolonski pristup označava red, meru, harmoniju, dok dioniski označava *stvaralački impuls koji razbija stare, okamenjene oblike i svaki red i rađa novi život*.<sup>17</sup> Dioniski stvaralački impuls odlikuje modernu igru, koja počiva na zanosu, nagonu, odnosno na instinktivnom pokretu. Moderna, odnosno koreodramска igra jeste igra u zanosu i igra sa zanosom. Ona je produkovala novi život igre. Samo što smisao tog zanosa se na svesnom nivou značajno razlikuje kod savremenog od antičkog čoveka, ne predstavlja namensku nadahnutost božjom energijom, kao što je to podrazumevalo antičko doba. Moderna igra se tvori na iracionalnom, i na dekonstrukciji, na obnavljanju i stvaranju, ona je afirmacija života. Moderna, savremena igra izraženo nosi tendencije dioniskog principa. Spontanost i intuicija su glavni elementi, temelji moderne tehnike. Vratila je igru ka ritualnom, ka improvizaciji, ka zajedništvu, grupi. Kolektivna igra i kolektivni stvaralački duh odlikuje moderan pravac. U koreodramskoj performativnoj praksi svedočimo izraženoj simbiozi klasične i moderne izvođačke tehnike. Na taj način ostvaruje se ekspresivnost u svojoj punoći, a koreodramsko stvaralaštvo na osoben način pomiruje i teži uravnoteženju, skladu, jedinstvu dva estetska konstrukta, harmo-

---

<sup>17</sup> Enciklopedijski leksikon Mozaik znanja, *Filozofija*, Interpres, Beograd, 1973. str. 92.

nizujući ih u jednoj celovitoj teatarskoj strukturi. Iako njen jezik ostaje metaforičan i simbolički - koreodrama ne stavlja na prvo mesto lepotu izvedenog pokreta, već motivaciju i značenje. Postaje dvostruko kodifikovana – motivom i znakom pokreta. To najbolje ilustruje tumačenje koje nam nudi Pina Bauš isticanjem da je ne zanima kako se ljudi pokreću već šta je to što ih pokreće. U klasičnoj baletskoj igri ne tragamo za motivacijom pokreta. U koreodrami motivaciju pokreta ne možemo izbeći, što je čini suštinski različitom od klasike. Otuda, prirodno je da igrači koreodrame postaju koautori dela, njihova ekspresivnost, lična istorija i identitet, individualnost, stavljaju u jednak odnos autora i izvođača. Koreodrama organski integriše igru i dramu u jedan entitet. Ujedinjenje ostvaruje do te mere da se pitanje razdvajanja igre od drame sve ređe ili uopšte više ne postavlja. Koreodrama postaje totalni, vizuelno-psihofizički teatar, često politički i psihološki, koji se oslanja kako na savremene tako i na klasične tehnike igre, uz koautorstvo svih saradnika. Prioritetno ne zavodi publiku ka uživanju, kao što to čine glamurozne baletske predstave, već je uvodi i odvodi u predele igre koji su arhetipski, a koji govore o stvarnosti.

Rečju, Ničeovi konstrukti, dva estetska principa, apolonski i dioniski, odnosno privid i zanos, mogu se jednolinjski dovesti u vezu sa dihotomnom podelom igre na - klasičan balet i modernu, savremenu igru, koje stoje kao opozitne, stilske suprotnosti. Koreodrama čini čudesno mesto kreativnog susreta ta dva principa. Igra primitivnog čoveka služila je spajanju sa prirodom. Moderna igra je, pak, kod savremenog otuđenog čoveka okrenula ka povratku prirodi i prirodnom, odnosno ka samom sebi. Jednako je to činila kao što su dioniske svečanosti imale za cilj savez između ljudi i savez između čoveka i prirode.<sup>18</sup> Početkom 20. veka izražena je povezanost simbolističkog teatra i moderne igre, koja je tada bila tek u povoju i predstavljala novu misaonu struju u plesu, koja se instinkтивno vraćala ka antičkom kodu, odbacujući svaku artificijelnost klasične igre. Promenila je doživljavanje tela, naročito ženskog tela. Slobodno iskazujući unutarnju čovekovu prirodu vrši prevrat klasičnih kanona, iz čega proističe prvobitni antagonizam između ta dva domena igre. Umetnost igre kao da se, putem modernog pravca, iznenadno i neplanski vraća dioniskom izvorишtu i afirmaciji sveukupnog života. Podstiče novu ekspresiju tela na sceni, koja postaje intimistička, a nov je bio i način traženja postizanja te ekspresije. Intuitivan. Na kraju ovog rada i istraživanja, moguća novoiz-

---

<sup>18</sup> Videti: Fridrik Niče, *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1998.

vedena definicija koreodrame glasila bi: koreodrama je semiotička scenska praksa, permanentno prisutna kroz dugotrajnu istoriju igre, služi se glumom, plesom, pantomimom i muzikom, a paradigmatski se uspostavlja u razvoju nemačkog plesnog pozorišta 20. veka pomirujući apolonski i dioniski estetski princip u sebi. U našoj sredini izrazite predstavnice koreodrame bile su: Maga Magazinović, Smiljana Mandukić, Nada Kokotović i Sonja Vukićević.

## 6.0. ZAKLJUČAK

Četiri analizirane koreografinje - Maga Magazinović, Smiljana Mandukić, Nada Kokotović i Sonja Vukićević - činile su i čine deo kulturnog prostora u Srbiji i pokazuju kontinuitet u estetskom i društvenom pogledu. U ovom radu iznosi se i njihova interpretacija evropskog pozorišnog pokreta modernizma u plesu 20. veka čime ih postavljamo u širi kontekst onoga što se dešavalo na polju moderne igre u Evropi. Strategije i prakse naših koreografinja posmatraju se kao osobena reakcija na dešavanja na umetničkom, društvenom, političkom i istorijskom planu. Njihova pedagoška, umetnička i emancipatorska delovanja bila su zamajac novim shvatanjima plesa i drame, novih ženskih sloboda i načina reprezentovanja ženskog tela i identiteta. Jednovremeno su vodile dvostruku borbu: za ravnopravnost žena i za ravnopravnost koreodrame kao scenske forme, koja je dugo bila skrajnuta u pozorišnom životu Srbije. Utoliko njihov opseg zasluga deluje značajnije.

Maga Magazinović je u našu sredinu, prva od četiri umetnice, prenela nov pravac moderne igre u trenutku kada u kulturnom životu Srbije nije egzistirao klasičan balet, niti kao edukativni formalni oblik škole i časova, niti na redovnom pozorišnom repertoaru. Samostalno je pokrenula i vodila „Školu za ritmiku i plastiku“ punih 25 godina, u periodu pre Drugog svetskog rata. Entuzijastički je razvijala novu žensku svest dvostrukim zalaganjem, tekstovima koje je pisala ali, pre svega, telesnom umetnošću tzv. plastičnom igrom pomoću koje je otvorila nove prostore za izražavanje ženskog bića, koje je u patrijarhalnoj sredini bilo sputavano. Prenela je i interpretirala inovativne tehnike igre koje su razvili evropski modernisti: Emil Žak Dalkroz i Rudolf Laban, a koje su svoje ishodište imale u Delsartovim promišljanjima o scenskom pokretu i ljudskom telu. Usvojila je emancipatorske ideje Isidore Dankan o shvatanju i izražavanju ženskog tela i ličnosti, što u tradicionalnoj Srbiji na samom početku nije nailazilo na dobar prijem, društveno odobravanje i podršku. Magu Magazinović, u avanturi uvođenja moderne igre u balkanski prostor, sledila je Smiljana Mandukić, koja je po dolasku iz Beča, jednako prenosila učenja pomenutih modernista, reformatora i inovatora, ali i drugih značajnih modernistkinja u plesu, kao što su bile Gertruda Bodenvizer i Greta Vizental. Dakle, Maga Magazinović i Smiljana Mandukić su u Srbiju, iz šireg evropskog konteksta, prenеле ženski ugao gledanja, tumačenja i recepcije moderne

igre. Posmatramo ih kao kreativne individue u jedinstvenom društvenom prostoru s početka 20. veka, koji je nagoveštaj emancipacije žena uopšte. Novom formom igre delovale su revolucionarno, ne samo u oblasti pozorišta i utemeljenja koreodramskog žanra, već i na opšte društvenom planu, menjajući poziciju, shvatanja i moć žena i ženskog tela. S obzirom na to da su Maga Magazinović i Smiljana Mandukić vlastita znanja prenosila sa istog izvora – iz nemačke kulturne tradicije novog plesa - njihove osobene plesne poetike i estetike bile su u bliskom dodiru - što se naročito očitava u odabiru nacionalnih i drugih tema koje su koreografski analizirale i obrađivale - a katkad su im se teme koreografija čak i podudarale, što možemo da tumačimo kao njihov neposredni odgovor na istorijske okolnosti, ali i kao svojevrsnu poruku koju su odašljale. Kroz koreodramске postavke, između ostalog, emanirale su patriotske sadržaje, koji su arhetipski upisani u kolektivnu svest srpskog naroda, te njihovu umetničku praksu ovim radom definišemo sintagmom *epsko-patriotska koreodrama*. To je ujedno bio put i diplomatski način da pridobiju što veći broj pristalica i zainteresovanih devojaka za svoju delatnost, ali i da dokažu suštinsku odliku fenomena igre na kojoj su podjednako insistirale, a to je – socijalnost. Kroz igru, prema teorijskim shvatanjima koja su zastupale, možemo da razvijamo ne samo fizičku, već i etičku društvenu obzirnost. S druge strane, tradicionalne sadržaje od nacionalne važnosti i značaja oblikovale su u „neočekivanoj“, avangardnoj, modernoj formi gestualnog izražavanja, prenetoj iz zapadne kulture, čime su evropeizirale i unapređivale patrijarhalno srpsko društvo. Poput svojih evropskih prethodnika i učitelja, prihvatale su ideju da ljudsko biće, odnosno telo treba harmonizovati sa društвom, ali i sa silama prirode i uskladiti ga putem plesa sa najzačajnijim ritmom čiji smo nerazlučivi deo – ritmom kosmosa. To su činile, po uzoru na evropski aktuelni plesni pravac koji je nosio u sebi i odlike spiritualnog, vraćajući igru svom prapočetku, ka njenim ritualnim elementima i oslobođenom ritmičkom pokretu, zasnovanom na prirodnim principima zatezanja i labavljenja, grčenja i opuštanja. Igru su shvatale i metafizički, kao svojevrsni ritual telom, kojim možemo da harmonizujemo i učvršćujemo zajednicu. U smislu ideja koje su zagovarale i pristupa modernoj igri ostavile su nam u nasleđe promišljanja i razmatranja u autorskim tekstovima, kojima smo se služili u ovom radu.

Nakon prodora u koreografsku umetnost (kao muški prostor reprezentacije ženskog tela) i nakon pionirskog delovanja Magazinovićeve i Mandukićeve, u drugoj polovini 20. veka, kontinuitet na polju razvoja koreodrame čine druge dve značajne umetnice i koreografinje: Nada Kokotović i Sonja Vukićević, koje su i

međusobno sarađivale. Obe bazično igračko znanje primaju učeći klasičan balet, što se ogleda u njihovom pristupu igri kroz tehniku kojom se služe u pripremama svojih igračica i igrača, ali pri čemu odstupaju od normiranih pokreta klasike i klasične postavke ženskog tela neizbežno eteričnog i oslonjenog na muškog partnera. S druge strane, obe umetnice su unele eklektičnost u koreografski postupak, služeći se simbiozom i kombinovanjem različitih telesnih tehniku, od pomenute klasične tehnike igre, preko moderne do džez igre. One su, takođe, obrazovane ne samo u domaćoj sredini, već i po inostranim školama i seminarima. Nada Kokotović je, boravkom na studijama u Americi, izučavala različite plesne tehnike, da bi ih kasnije prenosila u pozorišnom radu sa glumcima i doprinela novom shvatanju glumačkog tela. Sonja Vukićević se ne koristi samo raznovrsnim tehnikama moderne igre, koje je učila samoobrazujući se po stručnim seminarima kod nas i u svetu, već unosi u svoj kreativni postupak i tehnike borilačkih veština; ona istražuje kao što je i Rudolf Laban istraživao pokret polazeći od tehnike mačevanja. U domaćem stvaralaštvu scensku reprezentaciju androginog tela i androginsti uočavamo u koreografском delovanju Sonje Vukićević. S druge strane, Sonja Vukićević umetnički uzor traži i u Pini Bauš i njenom pozorištu pokreta. Nada Kokotović je, pak, putem koreodrame, angažovala publiku kao učesnika u zbivanju – i na taj način rekreirala ritualno pozorište. Odnos prema patriotizmu kod Nade Kokotović i Sonje Vukićević vidimo kao odnos prema zajednici jugoslovenskih naroda koje više nema, pa bi se u današnjim prilikama njihov patriotizam mogao odrediti kao svojevrsni oblik regionalnog patriotism. One su i pacifistkinje, koje rečju i delom iskazuju kosmopolitizam. Bave se angažovanim pozorištem koje komentariše datu stvarnost i aktuelne društvene probleme, te njihov rad definišem sintagmom *politička koreodrama*.

Analiziranjem četiri domaće umetnice koreodrame iznova se potvrdilo:

1. Da su i u našoj sredini pionirke moderne igre 20. veka preusmerile igru od klasične akademske igre ka koreodramskom načinu izražavanja i stvaralaštvu.
2. Da su i naše pionirke moderne igre vratile plesu slobodu, zajedništvo, ekspresivnost i ritualnost.
3. Da koreodramska umetnost (koja svoj vrhunac ostvaruje u nemačkom pozorištu pokreta 20. veka) na našem prostoru započinje delovanjem nemačkih učenica, Maga Magazinović i Smiljane Mandukić, a nastavlja se radom Nade Kokotović i Sonje Vukićević.

Važno je napomenuti da su Maga Magazinović, Smiljana Mandukić, Nada Kokotović i Sonja Vukićević ne potпадajući pod stereotipne modele žena i

ženskog odnosa prema braku i porodici, vlastitim životima konstituisale građanku novog kova. Umetnost koju su stvarale ne možemo distancirati od njihovih načina i stilova života kojim su živele.

Četiri analizirane umetnice su svojim avangardnim zalaganjem u domenu igre, odnosno umetničkim i pedagoškim delovanjem postale osobena sociokulturološka pojava. Njihovi pedagoško-kreativni postupci donosili su progresivne promene, kako pozorišne tako i socijalne, a doprinele su i novom odnošenju prema ženskom telu dekonstruišući jednovremeno konzervativne umetničke i društvene kanone. Njihovo edukativno bavljenje igrom i telesnom umetnošću bilo je ujedno strategija razvoja slobodne ženske misli, drugačijeg prihvatanja žena u javnom životu i izmena patrijarhalnih tradicionalnih okvira srpske kulture. U opsegu višestrukog delovanja četiri umetnice su menjale, uspostavile i usavršavale kreativan odnos prema ustaljenoj muškoj tradiciji u baletu, odnosno koreografiji, u kojoj su (u prošlosti) delovali uglavnom muškarci kao koreografi, tretirajući ženu i žensko telo na način na koji su oni želeli da egzistira na sceni. Doprinos analiziranih koreografske danas sagledavamo kroz proširena znanja o igri, kojima su paralelno emancipovale žensku populaciju i borile se za ravnopravnost polova. Osim toga, iako nisu ostavile konkretnu plesnu tehniku ili sistem (poput Marte Grem) njihovo delovanje se dalje ogleda, nastavlja i usavršava preko novih stvarateljki koreodrame u 21. veku, a koje su potekle iz njihovih škola i igračkih grupa. Otuda koreodrama kao fenomen istovremeno doprinosi i afirmaciji žena koje su tome doprinele.

Koreodrama, u kojoj je ljudsko telo jednovremeno glumačko i plesačko, predstavlja najubedljiviji oblik sinteze u pozorišnoj umetnosti. Na svetskim scenama tokom XX veka stekla je legitimitet u odnosu prema drugim žanrovima, ostvarila čvrsto utemeljenje i postala jedna od dominantnih pozorišnih praksi. S druge strane, kod nas dugo nije bila prepoznavana, nije joj se pridavao značaj kao ravnopravnom fenomenu, niti je bila shvatana i prihvaćena, kako od publike tako i od onih koji su se profesionalno posvećivali teatru. Rezultati ovog istraživanja treba da budu u funkciji promene svesti o važnosti koreodrame u našoj umetničkoj istoriji i sredini, budući da se potvrdilo da je koreodrama temeljno izmenila odnos prema drami i prema igri, kao i prema ženskom telu, ali i stekla legitimitet u visokom obrazovanju na akademijama umetnosti u zemlji.

## 7.0. LITERATURA:

1. Alberti, Lučano. 1974. *Muzika kroz vekove*. Beograd: Vuk Kardžić.
2. Antonijević, Dragoslav. 1990. *Ritualni trans*. Beograd: SANU.
3. Apija, Adolf. 2009. *Muzika i inscenacija*. Beograd: Studio Lirica.
4. Argan, Carlo Giulio. 1982. *Studije o modernoj umetnosti*. Beograd: Nolit.
5. Arijes, Filip i Dibi, Žorž. 2001. *Istorija privatnog života*. Beograd: Clio.
6. Arnhajm, Rudolf. 1981. *Umetnost i vizuelno opažanje*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
7. Arnhajm, Rudolf. 2003. *Novi eseji o psihologiji umetnosti*. Beograd: SKC, Univerzitet umetnosti u Beogradu.
8. Arto, Antonen. 1992. *Pozorište i njegov dvojnik*. Novi Sad: Prometej.
9. Bart, Rolan .2010. *Zadovoljstvo u tekstu & Varijacije o pismu*. Beograd : Službeni glasnik.
10. Bart, Rolan. 1971. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.
11. Bežar, Moris. 2010. *Pisma mladom igraču*. Beograd: Kornet.
12. Bloh, Ernst. 1981. *O umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
13. Bodrijar, Žan. 2001. *O zavodenju*. Podgorica: Oktoih.
14. Božović, Ratko. 2014. *Igra ili ništa*. Beograd: Čigoja.
15. Braudeley, Karen. 2009. *Rudolf Laban*. New York, Routledge.
16. Bulat, Petar i Čajkanović, Veselin. 2007. *Mitološki rečnik*. Beograd: Srpska književna zadruga.
17. Butterworth, Jo. 2012. *Dance Studies The Basic*. London and New York: Routledge..
18. Chevalier, J.- Gheerbrant, A. 1989. *Rječnik simbola*. Zagreb: Nakladni zavod MH.
19. Clarke, Mary & Crisp, Clement. 1987. *Ballerina, The Art of Women in Classical Ballet*. London: BBC Books.
20. Cohen, Selma Jeanne. 1988. *Ples kao kazališna umjetnost*. Zagreb: Cekade.
21. Craine, Debra & Mackrell, Judith. 2000. *Dictionary of Dance*. New York: Oxford University Press.
22. Čapo, Erik. 2008. *Teorije mitologije*. Beograd: Clio.
23. Danilov Jovanović, Dragan. 2009. *O tac ledeni brda*. Beograd: Arhipelag.
24. Davis, Mary E. 2010. *Ballets Russes Style*. London: Reaktion Books Ltd.
25. Dorr, Evelyn. 2008. *Rudolf Laban, The Dancer of the Crystal*. Lanham: The Scarecrow Press, INC.
26. Drndarski, Mirjana. 2001. *Na vilinom vijalištu, o transpoziciji folklornih žanrova*. Beograd: Rad, KPZ Srbije.
27. Drndarski, Mirjana. 1978. *Narodna bajka u modernoj književnosti*. Beograd: Nolit.

28. Dučić, Jovan. 1995. *Jutra sa Leutara*. Beograd: Ars Libri.
29. Duhaček, Daša 2014, Studije roda: od Deklaracije o pravima žena i građanki do drugog pola, Centar za studije roda i politike Univerzitet u Beograd – Fakultet političkih nauka.
30. Duhaček, Daša, 2011, Rod i identitet, Ivana Milojević i Slobodanka Markov Ur. Uvod u rodne teorije, Mediterran Publishing, Novi Sad, 359-368.
31. Dunlop-Preston, Valerie. 1995. *Dance Words*, Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers.
32. Džadžević, Dragoslav. 2005. *Igra*. Novi Sad: Prometej.
33. Đuričić, Aleksandra. 2006. *Indeks operskih i baletskih libreta*. Beograd: Paideia.
34. Eliade, Mircea. 2015. *Slike i simboli*. Beograd: Factum izdavaštvo.
35. Fink, Eugen. 1984. *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*. Beograd: Nolit.
36. Fleischer, Mary. 2007. *Embodied Texts: Simbolist Playwright-dancer Collaborations*. Amsterdam – New York: Editions Rodopi B.V.
37. Folks, Džulija. 2008. *Moderna tela*. Beograd: Clio.
38. Frajnd, Marta. 1989. „Prve dramske obrade legende o Kosovskom boju“. *Raskovnik*. Beograd, 55-56:221-232.
39. Frezer, Džems Džordž. 1992. *Zlatna grana, studija madije i religije*. Beograd: Draganić. 1992.
40. Grbić Softić, Slobodanka. 1986. *Osvajanje igre. Balet u Bosni i Hercegovini – od prvih pojava igrača do osnivanja ansambla Baleta 1950*. Sarajevo: Svjetlost.
41. Grejam, Gordon. 2000. *Filozofija umetnosti*. Beograd: Clio.
42. Greskovic, Robert. 1998. *Ballet 101: A complete Guide to Learning and Loving the Ballet*. New York: Hyperion.
43. Haskell, Arnold. 1945. *Ballet*. London: Pelican Books.
44. Hoghe, Raimund. 1987. *Pina Bausch, Histoires de théâtre dansé*. Paris : L'Arche.
45. Ibersfeld, An. 1982. *Čitanje pozorišta*. Beograd : Zodijak.
46. Janković, S. Ljubica i Janković, S. Danica. 1939. *Narodne igre, III knjiga*, Beograd: Prosveta.
47. Janković, S. Ljubica i Janković, S. Danica. 1948. *Narodne igre, IV knjiga*. Beograd: Prosveta.
48. Janković, S. Ljubica i Janković, S. Danica. 1957. *Prilog proučavanju ostataka orskih obrednih igara u Jugoslaviji*. Beograd: Srpska akademija nauka.
49. Jovanović, Milica. 1999. *Balet, od igre do scenske umetnosti*. Beograd: Clio.
50. Jovanović, Milica. 1994. *Prvih sedamdeset godina – Balet Narodnog pozorišta* Beograd: Narodno pozorište.
51. Jovanović, Raško i Jaćimović, Dejan. 2013. *Leksikon drame i pozorišta*. Beograd: Prosveta.
52. Jovanović, Raško. 1984. *Pozorište i drama*. Beograd: Vuk Karadžić.

53. Jung, Karl Gustav. 1984. *Dinamika nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska.
54. Jung, Karl Gustav. 1984. *Duh i život*. Novi Sad: Matica srpska.
55. Kajoa, Rože. 2002. *Mit i čovek*. Prosveta: Niš.
56. Kajoa, Rože. 1965. *Igre i ljudi*. Beograd: Nolit.
57. Korićanac, Tatjana. 2000. *Marija Magazinović*. Beograd: Muzej grada Beograda.
58. Krčmar, Vesna. 2004. *Balet, prvih pedeset godina (1950-2003)*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.
59. Kreemer, Connie. 1987. *Further Steps, Fifteen Choreographers of Modern Dance*. New York: Harper&Row.
60. Krstić, Dragan. 1988. *Psihološki rečnik*. Beograd: Vuk Karadžić.
61. Lane, Maryon -Crisp, Clément – Thorpe, Edward. 1978. *La passion de la Danse*, Paris: Grund.
62. Langer, Sjuzan. 1990. *Problemi umetnosti, deset filozofskih predavanja*. Niš: Gradina.
63. Lazić, Radoslav. 2004. *Filozofija pozorišta*. Beograd: Foto Futura, Radoslav Lazić.
64. Lazić, Radoslav. 2003. *Umetnost rediteljstva, uvod u teoriju režije*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
65. Lok, Džon. 1950. *Misli o vaspitanju*. Beograd: Znanje.
66. Louppé, Laurence. 2009. *Poetika suvremenog plesa*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
67. Lukić, Darko. 1990. *Misliti igru?*. Sarajevo: Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine.
68. Ljubinković, Nenad. 2014. *Naši daleki preci, etimološke studije*. Beograd: Srpska književna zadruga.
69. Mackrell, Judith. 1992. *Out of Line, The Story of British New Dance*, United Kingdom: Dance Books, 1992.
70. Magazinović, Maga. 1951. *Istorija igre*. Beograd: Prosveta.
71. Magazinović, Maga. 2000. *Moj život*. Beograd: Clio.
72. Magazinović, Maga. 1932. *Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost*. Beograd: Planeta.
73. Magazinović, Maga. 1932. *Vežbe i studije iz savremene gimnastike, plastike, ritmike i baleta*. Beograd: Planeta.
74. Maletić, Ana. 1983. *Pokret i ples*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske.
75. Manning, Susan. 1993. *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
76. Marićić, Gordan. 2008. *Satirska drama danas: teorija ili teatar*. Pančevo: NNK Internacional.

77. McDonagh, Don. 1976. *The Complete Guide to Modern Dance*. New York: Doubleday&Company, INC.
78. Mišić, Ljiljana. 1986. *Osnovi scenske igre*. Novi Sad-Zagreb: Akademija umetnosti Novi Sad, Prosvjeta, Zagreb.
79. Mišić, Ljiljana. 2009. *Umetnička igra u Novom Sadu od 1919. do 1950. godine*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
80. Mišić, Ljiljana. 2014. *Velika reka*. Novi Sad: Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti Novi Sad.
81. Molinari, Čezare. 1972. *Istoriјa pozorišta*. Beograd: Vuk Karadžić.
82. Monahan, James. 1976. *The Nature of Ballet, A Critic's Reflections*. London: Pitman Publishing.
83. Moris, Čarls. 1975. *Osnove teorije o znacima*. Beograd: BIGZ.
84. Mosusova, Nadežda. 2012. „Moderna igra u Srbiji, povodom stogodišnjice rođenja Mage Magazinović i stogodišnjice njene škole“ u *Igraj, igraj, igraj*, U Zbornik rada, Četrnaesti pedagoški forum scenskih umetnosti, ur. Milena Petrović, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
85. Mršević, Zorica. 1999. *Rečnik osnovnih feminističkih pojmoveva*, Beograd: IP Žarko Albulj.
86. Mulhallen, Jacqueline. 2010. *Chapter Five: Ideal Drama – Prometheus Unbound In: The Theatre of Shelley*. Cambridge: Open Book Publishers.
87. Poesio, Giannandrea. 1998. „Viganò, the Coreodramma and the Language of Gesture“. *Historical Dance Volume 3. Number 5*. Dolmetsch Historical Dance Society. 3-8.
88. Prica-Krstić, Zora. 1922. *Škola za ritmičku gimnastiku Mage Magazinović. Rad Škole od osnivanja do danas*. Beograd.
89. Newlove, Jean & Dalby, John. 2004. *Laban for all*, London: Nick Hern Books.
90. Niče, Fridrih. 2012. *Rođenje tragedije*. Beograd: Dereta.
91. Niče, Fridrih. 1998. *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
92. Novaković, Staniša. 1984. *Hipoteze i saznanje*. Beograd: Nolit.
93. Nover, Žan Žorž. 2011. *Pisma o plesu i baletu*. Beograd: Samostalna izdanja D. Ilića.
94. Obradović Ljubinković, Vera. 2007. *Maga Magazinović: umetnost plesa i žensko pismo (pedagogija –feminizam – umetnička praksa)*, magistarski rad, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
95. Obradović, Vera. 2003. *Smiljana Mandukić – ličnost Srpske iz Beća*; U Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti, 28-29. Ur. Božidar Kovaček. Novi Sad: Matica srpska 2003.

96. Ognjenović, Predrag. 1997. *Psihološka teorija umetnosti*. Beograd: Institut za psihologiju.
97. Partsch-Bergsohn, Isa. 1994. *Modern Dance in Germany and the United States: Crosscurrents and Influences*, New York and London: Routledge.
98. Percival, John. 1970. *Modern Ballet*. London: Studio Vista.
99. Petronijević, Branislav. 1913. *Članci i studije*. Zemun – Pančevo: Napredak.
100. Platon. 2006. *Dela*. Beograd: Dereta.
101. Platon. 1995. *Timaj*. Vrnjačka Banja: Eidos.
102. Platon. 2004. *Zakoni*. Beograd: Dereta.
103. Prelić, Mladena. 1989. „Analiza ženske štampe između dva rata u Beogradu“, /u knjizi:/ Glasnik Etnografskog instituta, knjiga XXXVIII, Beograd: SANU
104. Press D, Stephen. 2006. *Prokofiev's Ballet for Diaghilev*. Burlington: Ashgate.
105. Raftis, Alkis. 1987. *The world of Greek Dance*. Athens: The International Organization of Folk Art – Unesco, 1987.
106. Rakić, Vićentije. 1946. *Vaspitanje igrom i umetnošću*. Beograd: Prosveta.
107. Rapajić, Svetozar. 1979. *Gluma*. Beograd: Baletska škola „Lujo „Davičo“.
108. Rapajić, Svetozar. 2008. „Pozorište pokreta Jovana Putnika između stare i nove avangarde“. U *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti 13-14*, uređila Enisa Uspenski, 25.42. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti
109. Rejna, Ferdinand. 1980. *Rečnik baleta*. Beograd: Vuk Karadžić – Larousse, Zajcev Milica, stručna redakcija i novi tekstovi u Larusovom *Rečniku baleta*, izdanju na srpskom jeziku, Ferdinana Rejne
110. Reyna, Ferdinando. 1965. *A Concise History of Ballet*. London: Thames and Hudson.
111. Ross, Janice. 2007: *Anna Halprin Experience as Dance*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
112. Sachs, Curt. 1965. *World History of the Dance*. New York-London: W.W. Norton & Company
113. Sánchez-Colberg, Ana: „Living Philosophies. 2012. The tanztheater legacy of Kurt Jooss and Pina Bausch“, Bratislava: Laban Conference. 2012.
114. Savić, Svenka. 1994. „Slika žene u baletima praizvedbama na sceni SNP-a (1947-1994)“, naučni skup „125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu“, Beograd: SANU.
115. Savić, Svenka. 2004. *55 godina Baletske škole u Novom Sadu*. Novi Sad: Futura publikacije.
116. Savić, Svenka. 1995. *Balet*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište.
117. Savić, Svenka. 2006. *Pogled u nazad: Svenka Savić o igri i baletu*. Novi Sad: Futura publikacije, Ženske studije i istraživanja 2006.

118. Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies, An introduction*. New York and London: Routledge.
119. Slapšak, Svetlana. 2001. *Ženske ikone XX veka*. Beograd: Biblioteka XX vek, Čigoja.
120. Stajn, Marej. 2007. *Jungova mapa duše*. Beograd: Laguna.
121. Stodelle, Ernestine. 1978. *The Dance Technique of Doris Humphrey and its creative potential*, Princeton, New Jersey.
122. Šiler, Fridrih. 2007. *O lepom*. Beograd: Book & Marso.
123. Šiler, Fridrih. 2008. *Pozniji filozofsko-estetički spisi*. Sremski Karlovci-Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
124. Šutić, Miloslav. 2002. *Led i plamen*. Beograd: Institut za književnost i umetnost, Čigoja štampa.
125. Šuvaković, Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
126. Tovstonogov, Georgij. 1984. *Ogledalo scene*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
127. Uzelac, Milan. 1987. *Filozofija igre*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
128. Vološin, Maksimilijan. 1999. *Apoteoza sna*. Beograd: Prozorja, Svetovi.
129. Vuletić, Ljiljana. 2008. *Ksenija Atanasijević, etika feminizma*. Helsinski odbor za ljudska prava u Srbiji: Beograd
130. Woodward, Ian. 1977. *Ballet*. London: Teach Yourself Books.
131. Zaharijević, Adriana i dr. 2008. *Neko je rekao feminism? Kako je feminism uticao na žene XXI veka*. Novi Sad: Heinrich Boll Stifung Regionalna kancelarija za jugoistočnu Evropu.
132. Zajcev, Milica. 2009. *Igra odraz vremena sadašnjeg*. Beograd: Udruženje baletskih umetnika Srbije.
133. Zajcev, Milica. 1998. *Svet u Beogradu*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
134. Žikić, Bojan. 2002. *Antropolgija gesta I*, Beograd: Srpski genealoški centar.
135. Žikić, Bojan. 2002. *Antropolgija gesta II*, Beograd: Srpski genealoški centar.

Periodika:

Maga Magazinović (period 1932 – 2012)

1. Mir-Jam. 1932. „Uspeh ritmičke škole g-đe Mage Magazinović“. *Nedeljne ilustracije*. 29. maj
2. Nedeljne ilustracije 1934. „Uspeh plastične ritmičke škole G-đe Magazinović. Zeleni frula.“ *Nedeljne ilustracije* 20. maj.

3. Mir-Jam. 1935. „Dvadesetpetogodišnjica jedne umetnosti. Prvi đaci i prvi kritičari g-đe Mage Magazinović“ *Nedeljne ilustracije*. novembar
4. Politika. 1963. „Susret članova „Abraševića sa Magom Magazinović““. *Politika*. 28. decembar.
5. Jovanović, Milica. 1996. „U salonu Mage Magazinović“ . *Politika*. 14. septembar.
6. Đurić, Dubravka. 1996. „Maga Magazinović: kontekst i značenje rada. Pro Femina, br 5-6, zima-proleće, B 92.
7. Orlović, Mima. 1996. „Plastička umetnost Mage Magazinović“ . Pro Femina, br. 5-6, zima-proleće, B 92
8. Zdravković, Živojin. 1996. „Sećanje na Magu Magazinović“ . Teatron 94, Godina XXI: 124-125
9. Savić, Svetlana. 1999. „Pedagogija moderne igre kod nas: kako je dosegnuti? Scena 1-2: 46-57.
10. Zajcev, Milica. 2001. „Maga Magazinović, svestrana ličnost u balkanskoj sredini. Blistavost ženskog duha“ . *Danas*. 20-21. januar
11. Đuričić, Aleksandra. 2001. „Igra kao deo obrazovanja i vaspitanja“ Scena 1-2, godina XXXVII, januar-april
12. Mosusova, Nadežda. 2012. „Moderna igra u Srbiji, povodom stogodišnjice rođenja Mage Magazinović i stogodišnjice njene škole“ u *Igraj, igraj, igraj*, U Zbornik radova, Četrtnaesti pedagoški forum scenskih umetnosti, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd.

Tekstovi koje je Maga Magazinović 1905. objavljivala u *Politici*, hronološkim redosledom :

1. Magazinović, Maga. 1905. „Obrazovanje ženskinja u Srbiji“ . *Politika*. 20. avgust
2. Magazinović, Maga. 1905. „Žene i sport“ . *Politika*. 26. septembar
3. Magazinović, Maga. 1905. „Muško mišljenje“ . *Politika*. 27. septembar
4. Magazinović, Maga. 1905. „Ima li zanimanja za koje žene nisu sposobne?“ . *Politika*. 28. septembar
5. Magazinović, Maga. 1905. „Samoubistvo žensknja u Kitaju“ . *Politika*. 1. oktobar
6. Magazinović, Maga. 1905. „Brak kod Francuza“ . *Politika*. 2. oktobar
7. Magazinović, Maga. 1905. „Persijanka“ . *Politika*. 6. oktobar
8. Magazinović, Maga. 1905. „Kultura i žene“ . *Politika*. 7. oktobar
9. Magazinović, Maga. 1905. „Ko je najveći protivnik žena – žene same!“ . *Politika*. 8. oktobar
10. Magazinović, Maga. 1905. „Poštovanje žene“ . *Politika*. 9. oktobar
11. Magazinović, Maga. 1905. „Ljudi i ljubav“ . *Politika*. 10. oktobar
12. Magazinović, Maga. 1905. „Ženski listovi u Nemačkoj“ . *Politika*. 10. oktobar

13. Magazinović, Maja. 1905. „Šopenhauer i žene“. *Politika*. 11. oktobar
14. Magazinović, Maga. 1905. „Ženskinje na evropskim univerzitetima“. *Politika*. 12. oktobar
15. Magazinović, Maga. 1905. „Obrazovanje ženskinja kod nas“. *Politika*. 12. oktobar
16. Magazinović, Maga. 1905. „Ženomrsci“. *Politika*. 13. oktobar
17. Magazinović, Maga. 1905. „Elen Kej“. *Politika*. 20. oktobar
18. Magazinović, Maga. 1905. „Igranje“. *Politika*. 21. oktobar
19. Magazinović, Maga. 1905. „Nepraktičnost ženskinja“. *Politika*. 22. oktobar
20. Magazinović, Maga. 1905. „Poljupci kao uzrok razvodu braka“. *Politika*. 23. oktobar
21. Magazinović, Maga. 1905. „Nepravda o ženama“. *Politika*. 27. oktobar
22. Magazinović, Maga. 1905. „Ženski klubovi“. *Politika*. 28. oktobar
23. Magazinović, Maga. 1905. „Pobuna muževa“. *Politika*. 3. novembar
24. Magazinović, Maga. 1905. „Lavrovi venci za pesnikinje“. *Politika*. 4. novembar
25. Magazinović, Maga. 1905. „Najnoviji ženski klub“. *Politika*. 5. novembar
26. Magazinović, Maga. 1905. „Dužnosti porodične i duhovni rad ženski“. *Politika*. 7. novembar
27. Magazinović, Maga. 1905. „Helena Keler“. *Politika*. 9. novembar
28. Magazinović, Maga. 1905. „Sadašnje poljkinje“. *Politika*. 10. novembar
29. Magazinović, Maga. 1905. „Drugarstvo“. *Politika*. 14. novembar
30. Magazinović, Maga. 1905. „Sa jednog posela“. *Politika*. 15. novembar
31. Magazinović, Maga. 1905. „Muslimanke“. *Politika*. 16. novembar
32. Magazinović, Maga. 1905. „Jednoj čitateljki“. *Politika*. 17. novembar
33. Magazinović, Maga. 1905. „Štrajk udavača bez miraza“. *Politika*. 18. novembar
34. Magazinović, Maga. 1905. „Žena dvadesetog veka“. *Politika*. 19. novembar
35. Magazinović, Maga. 1905. „Naše ženske škole i kako nam koriste“. *Politika*. 21. novembar
36. Magazinović, Maga. 1905. „Ženskinje na našem Univerzitetu“. *Politika*. 24. novembar
37. Magazinović, Maga. 1905. „Učešće Persijanki u pobunama“. *Politika*. 25. novembar
38. Magazinović, Maga. 1905. „Može li današnja majka da vaspita svoje dete“. *Poitika*. 28. novembar
39. Magazinović, Maga. 1905. „Rad naših učiteljica u narodu“. *Politika*. 4. januar

## Smiljana Mandukić (period 1939 - 2002 )

1. Mandukić, Smiljana. 1939. „Nekoliko reči o ritmičkim igrama“. Tekst u pozorišnom program povodom Matinea održanog u Narodnom pozorištu na Vračaru 17. decembra.
2. Božičković, Olga. 1949. „U školi koja odgaja naše nove baletske umetnike“. *Politika*. 17. februar.
3. Duga. 1950. „U dečijem svetu ozbiljne igre“. *Duga* br. 267.
4. M.B. 1953. „Matine Gradske baletske škole“. *Borba*. 14. maj.
5. A.M. 1954. „Prvi put na sceni. Baletsko veče grupe Smiljane Mandukić“. *Politika*. 16. april.
6. Lj. S. 1954. „Baletska ustanova – malo poznata i slabo pomognuta“. *Večernje novosti*. 8. jun.
7. J.M. 1954. „Beogradske sličice. Savremeni balet“. *Republika* br. 476: 14. decembar.
8. Mandukić, Smiljana. 1954. „O modernom i klasičnom baletu“. *Naša scena* 91-92: 31. decembar
9. Trnavski, Vuk. 1955. „Tragom Isidore Dankan. Balet čiji je dekor i snaga – priroda“. *Politika*. 3. jul.
10. Čolić, D. 1956. „Per Gint baletske sekcije Abrašević“ . *Borba*. 19. jun
11. Ranislavljević, R. 1956. „Kulturno-umetnička društva i folklor. Jedni ukidaju drugi neguju“. *Radnik*. 4. oktobar
12. Ranislavljević, Đ. 1956. „Jedni ukidaju drugi neguju“. *Radnik*. 4. oktobar.
13. Filmski svet. 1957. „Snovi o južnom moru' u našoj zemlji“. *Filmski svet*. br.141: 12 septembar.
14. Samardžija, Čedomir. 1958. „Studio modernog baleta Kulturno-umetničkog društva Abrašević“. *Mladost*. 5. februar.
15. Gostuški Dragutin. 1958. „Amateri i moderan balet“. *Borba*. 25. februar.
16. B.M. 1958. „Moderno balet u Abraševiću“. *Glas rada*. 30-25 srpnja.
17. S. Č. 1958. „Publici je bliži moderan od klasičnog baleta“ *Večernje novosti*. 9. avgust.
18. Večernje novosti. 1958. „Na festivalu kulturno-umetničkih društava u Beogradu i MODERAN BALET“. *Večernje novosti*. str. 4.
19. Zajcev-Darić, Milica. 1960. „Moderan balet u Ateljeu 212“. *Borba*. 22. novembar
20. Novaković, O. 1961. „Od ulice do mansarde‘. Veče modernog baleta. Uz gostonovanje baleta Ateljea 212 u Novom Sadu“. *Dnevnik*. 23. februar
21. B(ranko).M.D(ragutinović). 1961. „Igrački amaterizam“. *Politika*. 15. april.
22. Zajcev-Darić Milica. 1961. „Slike sa izložbe. Veče modernog baleta Ateljea 212“. *Borba*. 16. april
23. Zajcev, Milica. 1964. „Balet. Lep uspeh amatera“. *Borba*. 15. maj

24. Đurđević, Vladimir. 1967. „Valjevo:’Abraševići’ iz cele zemlje“. *Politika*. 16. decembar.
25. M. K. 1969. „Sedam Isidora“. *Večernje novosti*. 13. novembar.
26. Z. M. 1970. „Zanimljiv pokušaj grupe entuzijasta. Minijaturno baletsko pozorište“. *Večernje novosti*. 23. novembar.
27. Politika. 1973. „Potreba za zvukom“. *Politika*. 2. jul
28. Politika. 1974. „Iz današnjeg programa. Baletska emisija Govor tela.“ *Politika*. 28. januar
29. Zajcev-Darić, Milica. 1976. „Ljubljanski dani plesa. Odraz dometa i mogućnosti“. *Borba*. 17. januar
30. Politika ekspres. 1977. „Pokret u prostoru“. *Politika ekspres*. 8. jul
31. Politika ekspres. 1979. „Žele novu nagradu“. *Politika ekspres*. 28. mart
32. M. G. 1979. „Sutra u Ateljeu 212. Savremeni balet.“. *Politika ekspres*. 9. decembar.
33. Jovanović, Milica. 1979. „Visok nivo“. *Politika ekspres*. 12. decembar.
34. Simić, Milutin. 1985. „Studio modernog baleta Kud Abrašević“ u knjizi *Kud Abrašević (1945-1980)*, Beograd. Narodna knjiga.
35. Mandukić, Smiljana, 1990. *Govor tela*. Beograd. Sfairos.
36. Zajcev, Milica. 1992. „Prva dama moderne igre“. Scena 4-5:123-125
37. Maletić, Dubravka. 1993. „ Skica za portret plesnog entuzijaste – Smiljana Mandukić, Srpska Isidora Dankan, moja učiteljica“. *Teatron*. 78, 79, 80, godina XVII, februar.
38. Kraut, Vanja. 2002. „Bolje kraj s bolom nego bol bez kraja. *Orchestra*. 21:31
39. M. Sv. „Na koncertu g-đice Mandukić“. *Pravda* broj 332.

#### Rukopisi Smiljane Mandukić:

1. Mandukić, Smiljana. ? „Abrašević“. Rukopis.
2. Mandukić, Smiljana. ? „Filmska škola“. Rukopis.
3. Mandukić, Smiljana. ? „Gradska baletska škola posle Gradske baletske tečaj“. Rukopis.
4. Mandukić, Smiljana. ? „Kako je počeo moderan balet ili putevi modernog baleta kod nas“. Rukopis.
5. Mandukić, Smiljana. ? „Mali Mocart“. Baletski scenario. Rukopis.
6. Mandukić, Smiljana. ? „Muzička akademija“. Rukopis.
7. Mandukić, Smiljana. ? „Period od 1930-1941 Moja škola. Radio. Rukopis.
8. Mandukić, Smiljana. ? „Početak. Smiljana Mandukić priča o početku svog puta“. Kucano pisaćom mašinom.
9. Mandukić, Smiljana. ? „Sfinga. Baletski scenario u četri slike“. Rukopis.
10. Mandukić, Smiljana. ? „Slučaj gradske baletske škole“.

11. Mandukić, Smiljana. ? „Statut samostalne baletske grupe Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić“.
12. Mandukić, Smiljana. „Program rada primjenjen na časovima Smiljane Mandukić, I, II, III i IV godina“. Neobjavljeno.
13. Mandukić, Smiljana. „Program za rad u Gradskom baletskom tečaju klase Smiljane Mandukić“, I, II, III i IV godina.
14. Mandukić, Smiljana. 1953. „Slučaj Gradske baletske škole u Beogradu“ sa prilozima: „Nekoliko reči o modernom baletu“,. „Od kakve bi koristi bio za nas moderni balet“, „Predlog za budući rad Gradske baletske škole“.
15. Mandukić, Smiljana. 1960. Koncept pisma Bojanu Stupici. 19. septembar 1960.
16. Mandukić, Smiljana. Pismo upravi KUD Abrašević. 16. maja 1960.
17. Mandukić, Smiljana. Monolog za predstavu „Od ulice do mansarde“ pod názivom „Glas devojke“.
18. Mandukić, Smiljana. 1961. Pismo Bojanu Stupici. 24. april 1961.
19. Mandukić, Smiljana. 1975. Pismo—Musikalische Jugend Österreichs, na nemačkom 10. mart 1975.
20. Mandukić, Smiljana.? „Gradska baletska škola u Beogradu“. Neobjavljeno.
21. Mandukić, Smiljana.? „Kakav treba da bude program Gradske baletske škole“.
22. Mandukić, Smiljana.? „Predlog za televizijske emisije baleta“.
23. Mandukić, Smiljana.? „Pravilnik o radu Gradske baletske škole“.

#### Ostala dokumentacija:

1. Pristupnica grupi modernog baleta Smiljane Mandukić
2. Pismo ponude upućeno od direktora „Beka“ i „Kluza“ grupi Smiljane Mandukić za saradnju sa modnim kućama Beko i Kluz konfekcije. 2. jun 1971.
3. Jokanović, Milorad. 1960. Pismo uprave KUD „Abrašević“, 7. jun.
4. „Zapisnik sa Prve konferencije Gradskog baletskog kursa“ održanog 16. II 1953.

#### Nada Kokotović (period 1985 – 2006)

1. Sl. V. 1984. „Svaki korak – reč.“ *Novosti*, 20. maj
2. Polja. 1985. „Nije u pitanju samo teatar. Razgovor s Nadom Kokotović“. *Polja*. oktobar.
3. Kujundžić, Miodrag. 1986. „Tango strave igra jeze“. *Dnevnik*. 11. marta.
4. Vasiljević, Tomo, 1986. „Nisam Simon de Bovoar“. *Glas omladine*. 1. oktobar
5. Kokotović, Nada. 1986. „Kriza institucionalizovanih teatara“. *Glas omladine*. 8. oktobar.
6. Božović, Slobodan. 1987. „Dobronamerni ukus ironije“. *Dnevnik*. 29. januar

7. Rusi, Iso. 1987. „Tek sam ušla u kadar“. *Danas*. 10. februar
8. Hribar, Svjetlana. 1987. „Koreodrama je budućnost teatra“. *Novi list*. 9. april
9. Kopićl, Vladimir. 1987. „Beline plesa“. *Dnevnik*. 9. juli
10. N.P. 1987. „Molijer fest. Izražajnost plesa“. *Dnevnik*. 16. juli
11. Šimoković, Marija. 1987. „Šta je zapravo YU fest“. *Dnevnik*. 4. avgust
12. Vitorović-Sujić, Mira. 1987. „Grešnica i svetica. ‘Anita Berber’ koreodrama Nade Kokotović. *Politika*. 28. avgust
13. Kokotović, Nada. 1988. „Koreodrama i jezik“. *Oko*. 19. maj.
14. Vrgoč, Dubravka. 1988. „Nemamo zgradu, ali imamo volju“. *Vjesnik*. 2. avgust
15. Marković, Dragica. 1989. „Više od igre“. *Večernje novine*. 3. april
16. I.A. 1989. „O Meksiku s ljubavlju“. *Subotičke novine*. 16. april
17. T.B.-Sl.B. 1989. „San u Areni“. *Večernje novosti*. 17. juli
18. V.K. 1989. „Premijera u Subotici. Približavanje operskom“. *Dnevnik*. 12. avgust.
19. Popov, N. 1989. „U Srpskom narodnom pozorištu. Sedmica gostovanja“. *Dnevnik*. 3. oktobar.
20. Vladimir, Kopićl. 1989. „Prust: plesna arheologija“. *Dnevnik*. 24. oktobar
21. Đorđević, Puriša. 1989. „Koreodrama u prvom licu“. *Politika*. 4. novembar
22. Šimoković, M. 1991. „U Subotici ove nedelje. Festival plesa i koreodrame“. *Dnevnik*. 21. februar.
23. Ćirilov, Jovan. 1991. „Dnevnik Yu festa. Kiš drugi put među nama.“ *Književne novine*. 1. septembar.
24. Maksimović, Bogdan. 1996. „Razgovor s Nadom Kokotović“. *Orchestra*. 3, zima.
25. Zajcev, Milica. 2000. „Intimni pogled na umetnost igre, Nova postavka koreodrame Nade Kokotović *Otelo* na sceni KPGT“. *Teatron* 112, broj 112. Godina XXV str122-123.
26. Radosavljević, Radmila. 2000. „Ristića poštujem, ali ne shvatam“. *Glas javnosti*. 22. jul
27. Vučković, Slavica. 2001. „Živim u pozorištu“. *Večernje novosti*. 24. januar
28. Vukadinović, Maja. 2001. „Koreograf Nada Kokotović posle devet godina u Beogradu. Jezik je kuća smisla“. *Glas javnosti*. 25. januar.
29. Zajcev, Milica. 2001. „Nada Kokotović. Zagrljaj nakon decenije“. *Danas*. 26. januar
30. Krilović, Branka. 2001. „Ostala sam bez zemlje, ali nisam bez ljudi“. *NIN*. 1. februar
31. Milosavljević, Aleksandar. 2002. „Pokret za sva vremena, Portret Nade Kokotović“ Scena 2, godina XXXVIII, mart-april
32. Radosavljević, R. 2002. „Subotica kao Holivud“. *Glas javnosti*. 15. maj
33. Ćirilov, Jovan. 2002. „Prva dama koreodrama“. *News*. 19. jun
34. Krilović, Branka. 2006. „Razgovor s Nadom Kokotović „Ristić je činio čuda“ Scena 4, broj 4, Godina XLII, oktobar-decembar 26-28.

## Sonja Vukićević<sup>19</sup> (period 1980 - 2008)

1. Tanasković, Radovan. 1980. „Sonja Vukićević: Labud ili pače“. *Zum Reporter*. 1. maj
2. M(irjana), R(adošević). 1984. „Razgovor s povodom. Epoha kroz baletski pokret“. *Politika*. 7. maj
3. Mujčinović, Avdo. 1984. „Izvanredna Sonja Vukićević“. *Politika ekspres*. 17. maj
4. Ćirilov, Jovan. 1984. „12 festival monodrame i pantomime u Zemunu. Povratak pokretu“. *Politika*. 19. maj
5. Sl. V. 1984. „Sa balerinom Sonjom Vukićević, dobitnicom Zlatne kolajne na Festivalu monodrame i pantomime. Svaki korak – reč.“ *Novosti*. 20. maj
6. Andelić, Borislav. 1984. „Monodrama i pantomima u Zemunu. Nova iskustva i stare dileme“. *Oko*. 7-21 lipnja
7. D.J. 1984. „Sonjin trijumf“. *Bazar*. 22. jun
8. V.N. 1984. „Poseban doživljaj. Balerina Sonja Vukićević“. *Praktična žena*. 23. jun
9. Zajcev, Milica. 1984. „Prednost fizičkom“. *Borba*. 2. oktobar
10. Zdravković, Mirjana. 1984. „Pomračenja kao obasjanja“. Scena. 4-5 oktobar
11. Burić Taškovski, Milena. 1984. „Svestranost i optimizam“. *Mladost*. 12. novembar
12. Tauber, Andreja. 1984. „Heterogena kvaliteta in zvrst odrskega izraza“. *Delo*. 12. decembar
13. Šrot, Marijeta. 1984. „Mnenja, kritike, ocene. Zavidljiva plesna raven“. *Dnevnik*. 13. decembar.
14. Obradović, Lj. 1985. „Kako pridobiti publiku“. *Svetlost*. 28. februar
15. Zdravković, Mirjana. 1985. „Gala koncert solista baleta Jugoslavije u Domu sindikata u Beogradu“ *Književna reč*.
16. Lee Adair Lawrence, 1985. „Yugoslav Gala Brings New Dance to Belgrade“. *Dance Magazine*, July.
17. Tauber, Andreja. 1986. „Malo poguma v koreografijah“. *Delo*. 4. mart
18. Stojanović, Božana. 1987. „Pred premijeru koreodrame Uroboros“. *Pozorište br* 8. aprila.
19. Stojanović, Božana. 1987. „Moj kraj je i moj početak“. *Pozorište br*. 8. april.
20. Hribar, Svjetlana. 1988. „Salomom – u 21. Stoljeće“ *Novi list*. 24. maj.
21. Radošević, M(irjana). 1990. „Ballet u prvom planu: Sonja Vukićević. Kako to rade Francuzi“. *Politika*. 10. avgust
22. M. T. 1992. „Sonja Vukićević“. *NIN*. 15. maj

---

<sup>19</sup> O Sonji Vukićević nema preglednih tekstova. Zahvaljujem se umetnici što mi je stavila na uvid ličnu dokumentaciju, na osnove koje sam ustanovala hronologiju objavljenih tekstova povezanih najčešće sa odigranim predstavama. Poseban je bio zadatok u ovom radu da se ovi podaci sistematizuju za analizu koreografskog pristupa koreodrami umetnice.

23. Pašić, Feliks. 1991. „25 Bitef – sedmi dan. Posle razvoda.“ *Novosti*. 27. septembar
24. Krešić, Irena. 1991. „Hronika 25. Bitefa. Nova Isidora Dankan“. *Politika*. 30. septembar
25. Krešić, Irena. 1992. „Nova Isidora Dankan“. Scena. 4-5: 35-37.
26. Politika ekspres. 1992. „Sonja Vukićević, primabalerina i koreograf. Pobeda Medeje.“ *Politika ekspres*. 26. april
27. Krešić, Irena. 1992. „U baletskim cipelicama: Sonja Vukićević. Alehemija igre.“ *Praktična žena*. br. 937. maj
28. Krešić, Irena. 1992. „Umetnice: Sonja Vukićević. Ovo je vreme žena“. *Politika*. 7. jun
29. Mikača, Vukica. 1993. „Lične stvari: Sonja Vukćević. Igra bez graniča“. *Bazar*. br. 731. 15. januar
30. Durić, Muharem. 1993. „Sonja Vukićević, balerina. Telo kao vrhunac kosmosa“. *Politika*. 24. februar
31. Đokić, Svetlana. 1993. „Život na prstima. Sonja Vukićević“. *Radio TV Revija*. 4. mart. br. 1358.
32. Golubović, Borka. 1993. „Dug put u drugi svet“. *Ekspress nedeljna revija*. 7. mart
33. Grujić, Jelena. 1993. „Intervju: Sonja Vukićević, balerina, glumica, koreograf. Za plavom pticom.“ *Vreme*. 10. maj
34. Nikolić, D. 1993. „Uspeh naših umetnika u inostranstvu. 'Medeja' ove decenije“. *Dnevnik*. 9. septembar
35. Stefanović, Vladimir. 1993. „Medeja u Edinburgu“. *Politika*. 14. septembar
36. Karadarević, Tanja. 1994. „Sonja Vukićević – život na vrhovima prstiju. Pokreti lutalice“. *Politika TV dodatak*, mart.
37. Radisavljević, Gordana. 1994. „Pitali smo: abortus ili ne. Ni država, ni crkva, ni muž.“. *Politika*. 15. jun
38. Radošević, Mirjana. 1995. „Na majskom festivalu u Glazgovu. Trijumf Sonje Vukićević“. *Politika*. 5. jun
39. Naša borba. 1995. „Sonja Vukićević na otvaranju Infanta. Infant(ilni) svet čistote“. *Naša borba*. 8-9. juli.
40. Radošević M(irjana). 1995. „Naša 'Medeja – pa Milva‘“. *Politika*. 4. novembar
41. Šerban, Minja Katić. 1995. „Razgovor sa Sonjom Vukićević“. *Orchestra*. 2
42. Radošević, Mirjana. 1996. „Večeras u Paviljonu Veljković. Magbet ili njih dvoje u istoriji“. *Politika*. 19. jun
43. Radošević, Mirjana. 1996. „Razgovor sa stvaraocima: Sonja Vukićević, balerina. Haos Magbeta u slobodi“. *Politika*. 29. jun.
44. Radošević, Mirjana. 1996. „Na festivalu 'La mama'. Ruža za našu 'Medeju'. *Politika*. 20. novembar.

45. Radošević, Mirjana. 1996. „Bitef teatar kod ‘La mame’. ‘Medejin’ maraton. *Politika*. 27. novembar.
46. Stevanović, Ivana. 1997. „Magbet pred plavim kordonom“. *Demokratija*. 24. januar
47. Lakić, Dubravka. 1997. „Beogradska svlačenja slobode. Preživeti Bergmana“. *Politika*. 26. mart
48. Ražnatović, Snežana. 1997. „Bunt još živi“. *Pobjeda*. 18. maj
49. Popović, Svetlana. 1997. „Siromašno veme vuče i siromašan ukus“. *Gradjanin*. 30. maj
50. Radosavljević, R. 1997. „Hrabrost da se sa scene kaže istina“. *Blic*. 7-8 jun
51. Radosavljević, Radmila. 1997. „Poštovanje dolazi sa Zapada“. *Blic*. 27. jun
52. Gr. T. 1997. „Dva najozbiljnija hita“. *Gradjanin*. 12-13 jul
53. Jovanović, Milica. 1997. „Ponovno gledanje“. *Politika*. 23. avgust
54. Stavrić, Ljubiša. 1997. „Ružno pače u Labudovom jezeru“. *NIN*. 30. oktobar
55. Radosavljević, R. 1997. „Ljubavi koje nikada nisu prestale“. *Blic*. 10. novembar
56. R.R. 1997. „Bitef u malom“ *Pobjeda*. 13. novembar
57. Stavrić, Ljubiša. 1997. „San o letenju“. *Male novine*. 20. novembar
58. Durić, M(uharem). 1997. „Ruža vetrova“. *Politika*. 26. novembar
59. Kupres, Radovan. 1997. „Neprestano sustizanje lepog“. *Naša borba*. 2. decembar
60. Bulatović, Nataša M. 1997. „Traganje za novim izrazom“. *Vijesti*. 27. decembar
61. Đurić, Maja. 1998. „Biti zajedno“. *Pobjeda*. 10. januar.
62. Pavićević, Borka. 1998. „Pejzaž posle bitke“. *Pobjeda*. 21. mart
63. D.I. 1998. „Koreografija istorije“. *Demokratija*. 14. april
64. Kupres, Radovan. 1998. „Decenija u 55 minuta“. *Naša borba*. 14. april
65. Vukadinović, M. 1998. „Novo viđenje Procesa. Apstraktni Kafka“. *Politika*. 24. april
66. Andrejević, N. 1998. „Nepomični Kafka“. *Blic*. 24. april
67. Milanović, I 1998. „Alchajmerova simfonija“. *Vreme*. 25. april
68. Radošević, Mirjana. 1998. „Naših petnaest stokholmskih dana. Od Baltika do Balkana. *Politika*. 30 aprila, 1-2 maj
69. Zajcev, Milica. 1998. „Tragikomična jedinka u iracionalnom svetu“. *Naša borba*. 7. maj
70. Mitrović, Mirjana. 1998. „Srpski Kafka“. *Duga*. 23. maj
71. Nježić, Tatjana. 1998. „Mali čovek u malj dozi“. *Blic*. 26. jun
72. Pašić, Feliks. 1998. „Pomamio se narod“. *Ludus pozorišne novine 57/58*: jun
73. Stamenković, Vladimir. 1998. „Dubinski snimak“. *NIN*. 9. jul
74. Bogavac, Olivera. 1998. „Snovi na vrhovima prstiju“. *Žena*. 22. avgust
75. Kupres, R. 1998. „Najzad su me pročitali“. *Glas*. 16. Septembar
76. Šćekić, Drenko. 1998. „Proces Sonje Vukićević“. *Student br 89*. oktobar
77. Radosavljević, R. 1999. „Ludilo vremena u kojem živimo“. *Glas javnosti*. 26. april

78. Zajcev, Milica. 1999. „Sonja Vukićević: Glumci stalno moraju da se bave sobom“ *Scena*, 3-4, knjiga I, broj 3-4, godina XXXV, maj – avgust, str 53-55
79. Radosavljević, Radmila. 1999. „Čovek je Božji dar“. *Pobjeda*. 11. maj
80. Đekić, Tatjana Nj. 1999. „Više ne brojimo zvezde na nebu“. *Blic*. 12. maj
81. Gajić, Borislav. 1999. „Koračam sopstvenim putem“. *Tina* br. 16. 23 jul
82. Radošević, M(irjana). 1999. „Proces uzbudio London“. *Politika*. 30. jul
83. Čikarić, Snežana. 1999. „Prepravljam stare predstave jer nisam više ista“. *Politika ekspres*. 4. avgust
84. Domazet Sanja. 1999. „Jedino su umetnici ostali ljudi“. *Danas*. 11. avgust
85. Radošević, M(irjana). 1999. „Mrak letnje noći“. *Politika*. 8. septembar
86. Pašić, Feliks. 1999. „Sa 33 Bitefa. Ima li izlaza“. *Pobjeda*. 18. septembar
87. Radosavljević, R. 1999. „Ludnica ovog vijeka“. *Pobjeda*. 6. oktobar
88. Radošević, M(irjana). 1999. „Novi teatar u parku borova“. *Politika*. 1. novembar
89. Stanković, G. 2000. „Proces je kuća budućnosti“. *Glas*. 17. april
90. Radosavljević, Radmila. 2000. „Svaki zločin počinje duhovnim samosakaćenjem“. *Pobjeda*. 3. jun
91. Radošević, M(irjana). 2001. „Više od gostovanja“. *Politika*. 13. januar
92. Radošević, M(irjana). 2001. „Među najboljim dizajnerima sveta“. *Politika*. 3. jun
93. R.R. 2001. „Ljudi bez mozga“. *Glas*. 8. jun
94. Radosavljević, Radmila. 2001. „Mali čovek ne može da bude veliki umetnik“. *Glas*. 16. septembar
95. Teatron. jesen 2001/zima 2002. „Anketa : pozorišni umetnici o uticaju Bitefa časopis za pozorišnu istoriju i teatrologiju“. *Teatron* 116/117:68-85
96. Azanjac, Dragana. 2002. „Markesov ratnik“. *Astra*. jul-avgust
97. Medenica, Ivan. 2002. „Pozorište alternative devedsetih, Cirkus istorije (razgovor sa Sonjom Vukićević)“ *Teatron* 119/120, broj 119/120, Godina XXVII, oktobar : 90-93
98. Mitrović, Aleksandar. 2003. „Oni koji su verovali u neke promene ostali su siromašni posle 5. oktobra“. *Nacional*. 14. januar
99. Đuričić, Aleksandar. 2003. „Povratak Sonje Vukićević. Sapunice su najjači sedativi“. *Gloria*. 9. jul
100. Nikoletić, Dragana. 2004. „Zatečena umetnošću“. *News*. 14. januar
101. Ćirilov, Jovan. 2004. „Sonja igračica koja govori“. *News*. 18. februar
102. Jokanović, B. 2005. „Pukotine u vremenu“. *Politika*. 24.oktobar
103. Stevanović, Jelena. 2006. „Ljubav je tamo gde sam ja“. *Gloria*. 15. mart
104. Rundo Mitić, Ana. 2006. „Igra je moj život“. *Story*. 12. septembar
105. Radošević, Mirjana. 2006. „Cirkus je nešto tužno“. *Politika*. 13. septembar
106. Mirković, M. 2006. „Istorija u cirkusu“. *Novosti*. 23. septembar
107. Radošević, Mirjana. 2006. „Cirkus umesto premijere“. *Politika*. 24. septembar
108. Tasić, Ana. 2006. „Istorija i beznađe“. *Politika*. 26. septembar

109. Stanković, Radmila. 2006. „Igrala bih kišu“. *Bazar*. 3. novembar
110. Sl.V. 2006. „Kako Šekspir kaže“. *Novosti*. 26. septembar
111. Munjin, Bojan. 2007. Sonja Vukićević, „Život kao kineska kapljica“. Scena 1-2, broj 1-2, godina XLIII, januar- jun
112. Medenica, Ivan. 2007. „Promena na domaćem terenu“. *Vreme*. 29. mart
113. Radosavljević, Radmila. 2007. „Pobeda u mom cirkusu“. *Novosti*. 22. april
114. Hribar, Svetlana. 2007. „U cirkusu u kojem živimo pobijedila je umetnost“. *Novi list*. 2. Svibnja
115. Lajović, Vuk. 2008. „Civilizacija kroz istoriju zločina“. *Vijesti*. 6. jul
116. Obradović, Suzana. 2008. „Život bez pravila“. *Stil*. 27. jul

Periodika - Pina Bauš:

- Zec, Petar. 2004. „Moć nestvarnog“. *Politika*. 22. mart
- Lind, Ingela. 2004. „Bezuslovna ljubav za ljude“, *Politika*, 20.mart
- Ćirilov, Jovan. 2004. „Neukusno biti ukusan“. *Blic*. 17.novembar
- Stokić, Jovana.2005. „Uživo iz Njujorka“. *Danas*. 1.novembar
- Eker, Kristijan. 2009. „Poslednja koreografija Pine Bauš“. *Danas*, 7. novembar
- Zajcev, Milica. 2009-2010. „Sećanja. Pina Bauš“. *Orchestra*. 51-53: 84
- Lakić, Dubravka. 2011. „Čvorić uzbuđenja u grlu“. *Politika*. 20. februar
- Miljković, Simonida. 2011. „Inspiraciju za film dobio sam od U2“. *Blic*. 27. juli

Elektronski izvori:

1. [https://books.google.rs/books?id=lqJlAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Gertrud+Bodenwieser&hl=sr&sa=X&ei=w3GLVN\\_8AYnKOLggMgE&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q=Gertrud%20Bodenwieser&f=false](https://books.google.rs/books?id=lqJlAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Gertrud+Bodenwieser&hl=sr&sa=X&ei=w3GLVN_8AYnKOLggMgE&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q=Gertrud%20Bodenwieser&f=false)
2. [http://www.rastko.rs/drama/vjeftovic-uzbudljivo.html#\\_Toc521945657](http://www.rastko.rs/drama/vjeftovic-uzbudljivo.html#_Toc521945657)
3. [https://books.google.rs/books?id=lGGMhEEtg04C&pg=PA270&lpg=PA270&dq=Evelyn+Dorr,+Rudolf+Laban,+The+Dancer+of+the+Crystal&source=bl&ots=SdDaNMt3R&sig=GOF8iZg2z7j5nO6PfvP7VQHZsAg&hl=sr&sa=X&ved=0ahKEwjU3bm\\_hvKAhWDiSwKHd3BAGkQ6AEIMzAD#v=onepage&q=Evelyn%20Dorr%2C%20Rudolf%20Laban%2C%20The%20Dancer%20of%20the%20Crystal&f=false](https://books.google.rs/books?id=lGGMhEEtg04C&pg=PA270&lpg=PA270&dq=Evelyn+Dorr,+Rudolf+Laban,+The+Dancer+of+the+Crystal&source=bl&ots=SdDaNMt3R&sig=GOF8iZg2z7j5nO6PfvP7VQHZsAg&hl=sr&sa=X&ved=0ahKEwjU3bm_hvKAhWDiSwKHd3BAGkQ6AEIMzAD#v=onepage&q=Evelyn%20Dorr%2C%20Rudolf%20Laban%2C%20The%20Dancer%20of%20the%20Crystal&f=false)
4. [https://books.google.rs/books?id=lTP\\_AQAAQBAJ&pg=PA46&lpg=PA46&dq=Isa+PartschBergsohn+Hans+Brandenburg&source=bl&ots=\\_kZgsW0uyA&sig=mqzmCljc6pn3\\_OdKhuaa3lQxD6U&hl=sr&sa=X&ved=0ahUKEwivhp\\_5qXKAhUH1iwKHZdvBOYQ6AEIHTAA#v=onepage&q=Isa%20Partsch-Bergsohn%20Hans%20Brandenburg&f=false](https://books.google.rs/books?id=lTP_AQAAQBAJ&pg=PA46&lpg=PA46&dq=Isa+PartschBergsohn+Hans+Brandenburg&source=bl&ots=_kZgsW0uyA&sig=mqzmCljc6pn3_OdKhuaa3lQxD6U&hl=sr&sa=X&ved=0ahUKEwivhp_5qXKAhUH1iwKHZdvBOYQ6AEIHTAA#v=onepage&q=Isa%20Partsch-Bergsohn%20Hans%20Brandenburg&f=false)

## 8.0. DODACI

### 8.1. BIOGRAMI

#### 8.1.1. Maga Magazinović (1882, Užice – 1968, Beograd)

1882. – rođena u Užicu 14. oktobra kao treće dete u porodici. Prvo muško dete, Konstantin umro je nakon šest nedelja, nakon njega rođena je njena sestra, Dada, potom Maga<sup>20</sup>, kasnije mlađa braća Miloš, Milutin, Danilo, Aleksandar i sestra Zora.
- Majka Stanka, domaćica. Otac Risto, izučio terziski i jorgandžijski zanat, vlasnik dućana u Užicu, krojač u Narodnom pozorištu u Beogradu.
1884. – majka je odvodi na sabor u Jelovu goru gde je prvi put videla narodno kolo.
- Trčala je pokušavajući rukom da zadigne sukњe devojkama u kolu ne bi li videla kako igraju.
1888. – polazi u osnovnu školu zajedno sa svojom sestrom Dadom.
- 1892-96 – završava četri razreda Realke u Užicu. U Realci je zavolela fiziku i tako izabrala pri upisu na fakultet prvo fiziku i hemiju.
1896. – početkom avgusta preseljava se sa roditeljima u Beograd (zbog očevog privrednog sloma). U Beogradu njen otac dobija posao u krojačnici Narodnog pozorišta.
- 1896-98 – ide u Višu žensku školu u Beogradu. Ide na časove gimnastike i igranja istorijsko-društvenih plesova i narodnih kola kod Slavke Vasiljević, a crtanje uči od Nadežde Petrović.
- Od upale pluća umire joj brat Aca u trećem razredu osnovne škole.
1898. – Završava Višu žensku školu sa odličnim uspehom i položenim učiteljskim ispitom, u izveštaju izaslanika Živkovića preporučena je za produžetak školovanja u Švajcarskoj.
1898. – Upisuje se na Filozofski fakultet Velike škole u Beogradu kao vanredna studentkinja (bez prava na indeks i bez prava da pred komisijom polaže ispite) i sluša hemiju i fiziku, uz to uporedno sluša nemački, ruski, latinski, srpski, filologiju, teoriju

<sup>20</sup> Podaci za biogram sakupljeni su iz autobiografske proze Mage Magazinović *Moj život*, knjige Tatjane Korićanac *Marija Maga Magazinović* i teksta Nadežde Mosusove „Moderna igra u Srbiji, povodom stogodišnjice rođenja Mage Magazinović i stogodišnjice njene škole“ u Zborniku radova 14. Pedagoškog foruma scenskih umetnosti FMU. Takođe, veliku zahvalnost za podatke kojih nije bilo u literaturi dugujem Maginoj praunuci Mirjani Vučković, Maginoj rođakini profesorki Dragani Popović.

- književnosti; krajem semestra počinje da sluša filozofiju kod prof. Branislava Petronijevića.
1899. – Razgovara sa profesorima o nedovoljnim pravima vanrednih slušalaca i slušateljki, uspešno menja dotadašnju praksu i postaje prava studentkinja, stiče indeks kao vanredna studentkinja. U isto vreme peva u Akademskom pevačkom društvu *Obilić*, u kome su vanredne učenice činile većinu ženskog članstva.
1900. – Maga prisustvuje koncertu na kom gostuje violinista Jan Kubelik i to oseća kao svoj prvi doživljaj visoke umetnosti.
1902. – Mora da se odrekne svoje prve ljubavi, Branka Popovića, kao devojka bez miraza. To je uslov da bi ga otac poslao na studije u inostranstvo.
- Piše svetosavski temat *O apstraktnim idejama* koji je nagrađen trećom Svetosavskom nagradom sa 5 napoleona u zlatu.
  - U Jagodini polaže učiteljsku maturu u Učiteljskoj školi da bi se upisala kao redovna slušateljka na filozofsku i pedagošku grupu.
1903. – Udaje joj se sestra Dada, Branko Popović, njena prva ljubav, je kum na njenom venčanju.
- Branko Popović odlazi na studije u Minhen.
- 1902-09. – Aktivna je kao članica amaterske pozorišne trupe *Abrašević*, gde glumi u predstavi *Suton* (Iva Vojnovića).
1903. – Prevodi sa ruskog drame Maksima Gorkog *Na dnu*, *Palančani*, *Deca sunca* i *Ko je krije* Henrika Sjenkijevića i *Rozu Bernd* Gerharta Hauptmana. S nemačkog prevodi *Žena s predrasudama* Hajnriha Fridriha.
- Osniva *Klub studentkinja* koji se bavi prevođenjem dela ženskih pisaca socijalista – Elen Kej, Klare Cetkin i drugih
  - Upisuje se na Pravni fakultet s jednim razlogom – da otvoriti vrata ženskim studentima u tadašnji muški domen studija.
1904. – Zamenjuje do kraja školske godine učiteljicu Osnovne škole u Klokočevcu, okrug Krajinski.
- Diplomira na Filozofskom fakultetu kao redovni slušalac i kao prvi ženski kandidat na svojoj grupi. Pismeni ispit iz filozofije i pedagogije zamenjuje tezom *O stavu dovoljnog razloga* – prva studentkinja koja je napisanom tezom zamenila pismeni ispit na diplomskom ispitnu.
  - Tri puta putuje u Bugarsku u posetu bugarskim kolegama i sa profesorima, sa društvom *Pobratimstvo* i na otvaranje Jugoslovenske izložbe u Sofiji.
1905. – Radi kao praktikantkinja u Narodnoj biblioteci i postaje prva žena, službenica – prva praktikantkinja u NB.
- Ministar prosvete je postavila za prvu klasnu učiteljicu u Šapcu, zbog čega je razrešena dužnosti u Narodnoj biblioteci.

- Magina majka se razboljeva od upale pluća i zbog toga Maga ne odlazi u Šabac, tako ostaje bez posla.
- 1905/06. – sarađuje u listu *Politika*, najviše piše za rubriku *Ženski svet* i za *Feljton* i postaje prva žena u novinarskoj profesiji.
- 1906. – Počinje da predaje u Višoj ženskoj školi kao klasna učiteljica. U Prvoj ženskoj realnoj gimnaziji počinje da predaje psihologiju, logiku, nemački i srpski jezik.
- 1907. – Gostuje Mod Alan u Beogradu, kao sledbenica slobodne igre Isidore Dankan. Nadežda Petrović je upoznaje sa Magom i Maga od Mod Alan dobija pohvale za pokazane korake naše narodne igre i podstrek da se bavi plesom.
- 1908. – Polaže profesorski državni ispit sa tezom *O instinktu*.
- 1909. – Odlazi u Minhen da doktorira o svom trošku, pošto ne dobija podršku na konkursima Ministarstva prosvete.
  - Upoznaje čuvenog šekspirologa i pozorišnog stručnjaka Jocu Savića.
  - Ponovo susreće prvu ljubav, Branka Popovića.
  - Upoznaje se sa radom teozofa Rudolfa Štajnera, upoznaje se sa njim i sa Eduardom Šireom, francuskim filozofom, piscem i publicistom.
- 1909-10. – iz Minhena odlazi u Berlin u čuvenu *Glumačku školu Nemačkog pozorišta* Maksu Rajnharta.
  - Upoznaje budućeg muža, Gerharda Gezemanu. Upisuje se i na Berlinski univerzitet, studira nemački jezik i književnost, istoriju pozorišta i muzike iz doba renesanse.
- 1910. – Odlazi na časove u školu Elizabete Dankan, sestre Isidore Dankan u Grunvaldu.
  - Pohađa i časove klasičnog baleta kod balerine Berlinske opere, Šarlote Šniter.
  - Vraća se u Beograd, nastavlja svoj posao u Prvoj ženskoj realnoj gimnaziji
  - Sa dr Zorom Pricom 10. novembra otvara *Školu za deklamaciju, estetsku gimnastiku i inostrane -jezike*.
  - U Berlinu gleda trupu Djagiljeva *Ruski baleti*.
  - Veri se sa Gerhardom Gezemanom, nemačkim slavistom, folkloristom, profesorom na Univerzitetu u Pragu.
  - Posećuje Švedsku i Dansku.
- 1911. – 14. aprila prikazuje prve rezultate rada svoje škole na premijernom koncertu u sali *Opere* (današnji bioskop Balkan).
  - U maju odlazi u Kil (Nemačka), na letnji semestar ciklusa predavanja iz umetnosti.
  - Od 24. juna do 24. septembra provodi na kursu Žak-Dalkrozovog ritmičko-plastičko muzičkog vaspitanja, na Konzervatorijumu kod pijanistkinje Minete Vegman koja je uvela predmet „metoda Žak-Dalkroza“.
  - Vraća se u Beograd i menja naziv svoje škole u *Škola za ritmiku i plastiku*.
- 1912. – Za *Politiku* piše propagirajući naučeno u Dalkrozovoj školi.

- U februaru na zabavi Ženskog saveza izvodi scene iz Šekspira (*San letnje noći*) kroz recitaciju, pesmu, igru.
  - 10. maja izvodi Matine u sali građanske Kasine.
  - 12. maja učestvuje na dobrotvornoj priredbi Ženskog saveza u korist analfabetskih tečajeva u Narodnom pozorištu i prikazuje scenu iz *Sna letnje noći*, dobija izuzetno pohvalnu kritiku o glumi, pesmi i igri njenih plesačica.
  - 10. maja održava ispitni Matine u sali Građanske Kasine, pred početak izlaže predavanje „O cilju i značaju Ritmičke gimnastike. Na klaviru na časovima, kao i na Matineu pratila je Ksenija Atanasijević.
- 1912-13 – Radi kao dobrovoljna bolničarka tokom Balkanskih ratova u Vojnoj akademiji i svojoj gimnaziji.
- 1913. – Na svadbi koleginice dr Zore Price i Živana Krstića u februaru je stari svat (tj. kuma po današnjem shvatanju).
  - U junu odlazi u Berlin, prati festival Žak-Dalkrozovog Instituta ritmike u Helerau - upisuje se na redovni kurs kod Dalkroza.
  - Majka joj boluje od zapaljenja pluća.
  - Mlađa sestra Zora koja je studirala Nemački jezik i književnost (apsolvirala) udala se za dr Milivoja Pantića, kasnije sanitetskog generala. Živeli su neko vreme u Beču gde im se rodila čerka Meri. Po povratku u Beograd, Zorin suprug je bio lični lekar kralja Aleksandra, a posle kraljeve smrti ostao je lični lekar kraljice Marije. Sve tri nijihove čerke (Meri, Ana i Olivera) su od detinjstva do udaje bile članice Magine Škole za ritmiku i plastiku i folklorne grupe.
1914. – U aprilu sahranjuje majku.
- 1. marta ukazom Kralja Petra I odlikovana je *Krstom milosrđa* za negu ranjenih i bolesnih u Balkanskim ratovima 1912. i 1913.
  - Udaje se za Gerharda Gezemana 11. maja, unapređena je u redovnu nastavnici Prve ženske realne gimnazije. Njen muž dobija posao profesora u Prvoj muškoj gimnaziji i lektora beogradskog Univerziteta.
  - U avgustu gine joj najmlađi brat Danilo-Cane u boju na Mačkovom kamenu.
1915. – Prvi svetski rat – napuštaju Beograd, dobijaju sina Harolda tj. Rajka.
- Gubi oba brata u ratu.
  - Radi kao dobrovoljna bolničarka u Kragujevcu i Vranju.
  - Gezeman prelazi Albaniju sa našom vojskom.
1916. – Gubi sina Haroda - Rajka, umire od srdobolje kada je imao četrnaest meseci. Sahranjen je u porodičnoj grobnici Magazinovića na Novom groblju kao Rajko Gezeman.
- Maga odlazi u Švajcarsku da obide Gerharda koji je na lečenju od tuberkoloze.
  - Provodi tri meseca u Institutu „Žan Žak Ruso“ u Ženevi kod dr Klapareda.

- Gleda nastup Isidore Dankan, koja izvodi *Rusku revoluciju*, na Šopenov *Posmrtni marš*.
  - Razilazi se sa suprugom Gerhardom.
1917. – 10.septembra rađa čerku Rajnu u Lucernu.
- Na zahtev Ljube Jovanovića, ministra sa Krfa piše referat o svojim zapažanjima prilika u okupiranoj Srbiji. Od Ministarstva prosvete dobija zahtev da proučava organizaciju i tipove srednjih škola u Švajcarskoj i da šalje izveštaje na Krft.
  - Sluša predavanja Lenjina i Plehanova u Cirihu, Lenjinovo predavanje je bilo u prostorijama vegetarijanskog restorana.
1918. – Vraća se sa čerkom Rajnom u Beograd.
1919. – U privatnoj gimnaziji *Dom učenica srednjih škola* dobija posao i predaje ritmiku umesto gimnastike.
1920. – Ukazom Nj. V. Kralja Petra I unapređena je u profesorku Prve ženske realne gimnazije.
- Časove svoje Škole drži u hodniku Druge muške gimnazije, brzo se odustaje od toga zbog hladnoće betona, prolaznosti kroz hodnik itd.
  - 22. maja izvodi Matine iz ritmičke gimnastike u sali Manježa.
  - jun izvodi Matine u Zemunu, priređen za školsku omladinu, u korist ratne siročadi.
1921. – Donosi odluku da početkom januara obnovi svoje kurseve iz Ritmike, prvo radi u stanu. Za tri meseca spremila ispitni Matine u Manježu, koji izvodi 14. maja. Uvodno predavanje drži lično na temu „Delsartizam kao osnov moderne umetničke igre“.
- U februaru na zabavi Kola srpskih sestara na Kolarcu izvodi tri koreografije: *Srbijanka, Molitva, Šubert*.
  - Učestvuje na zabavi *Društva za prosvećivanje žene*, sa programom: *Na studencu, Cigančica, Šopen-vals-a-mol*.
  - 12. juna izvodi Matine u korist Zaštite dece u Manježu.
  - 29. juna prikazuje svoj rad na Matineu u Sarajevu.
  - 11. decembra učestvuje na zabavi *Jevrejskog-Ženskog društva*.
1922. – 4. marta učestvuje na zabavi *Dunavskog kola jahača*.
- 25. marta učestvuje na Matineu *Ženskih osnovnih škola* u Manježu.
  - 4. aprila gostuje sa svojom „Školom za ritmiku i plastiku“ u Novom Sadu.
  - Odlazi u Minhen na letnji kurs kod dr Rudolfa Bodea gde uči njegov pravac ritmičke tzv. *izražajnu gimnastiku* i kod Karla Lahuzna uči principe koreografije novog smera igre.
1923. – Razvodi se od Gerharda Gezemanu.
- U Minhenu pohađa letnje kurseve ritmike, plastike i savremene umetnosti telesne kulture kod dr Rudolfa Bodea, Rudolfa Labana i dr Bes Menzendik.

- U maju ostvaruje uspelu ispitnu priredbu na kojoj su se istakli Milorad-Mile Jovanović i Ana Nej (kasnije Maletić).
  - U „Prosvetnom glasniku“ izdaje članak o školama u Švajcarskoj.
1924. - 24. januara gostuje sa svojom „Školom za ritmiku i plastiku“ u Novom Sadu.
- Dobija odobrenje od Ministarstva prosvete za Seminar za učiteljice ritmike i plastičnosti u Beogradu.
  - Njenu „Školu za ritmiku i plastiku“ posetio je Rudolf Laban.
1925. - Postavlja jedan čin iz Šekspirovog komada *San letnje noći* i balet Rikarda Drigoa *Svetkovina Bahusa i Flore*.
1926. - 18. maja prikazuje u Manježu folklornu scenu *Jelisavka, Obilića majka* na stihove Mihaila Sretenovića u stilu narodne poezije uz klavirsku pratnju.
1927. - 14. februara prikazuje u pozorištu na Vračaru *Jelisavku majku Obilića, Molitvu Kosovke devojke* na muziku Gvida Havlasa i *Smrt Majke Jugovića* na muziku Koste Manojlovića (*Igra udovica*). Uvodno predavanje Ljubica S. Janković.
- Drži tronедeljni kurs ritmike i plastičnosti u Sokolskom društву u Splitu.
1929. - 12. maja izvodi Koncert Škole za ritmiku i plastiku u pozorištu na Vračaru.
- Pohađa letnji kurs igre kod Rudolfa Labana u Lauerštajnu.
1930. - Učestvuje na Kongresu umetničke igre od 19. do 25. juna u Minhenu, a u julu poхађa kurs Rudolfa Labana u Bajrojtu.
1932. - U izdanju Planete iz Beograda izlaze iz štampe dve njene knjige: Telesna kultura kao vaspitanje i umetnost i Vežbe i studije iz savremene gimnastike, plastičnosti, ritmike i baleta.
1934. - U junu u Beču prisustvuje Kongresu umetničke igre.
- 16. jula na predlog ministra prosvete odlikovana je kraljevskim ordenom *Svetog Save četvrtog (IV) reda*.
1935. - U Narodnom pozorištu u Beogradu daje svoj jubilarni i završni koncert Škole za ritmiku i plastiku kojim proslavlja 25 godina rada Škole.
- Prikazuje koreodrame Molitva u Gračanici, Kosovski boj i folklornu scenu Kosidba.
1936. - Osniva Studentsku folklornu grupu.
- 8. marta veliki bal *Prosveta* – učestvuje sa *Studentskom folklornom grupom* u korist podizanja Doma za školsku omladinu Bosne i Hercegovine u Beogradu.
  - u Berlinu gostuje sa *Studentskom folklornom grupom* na ceremoniji otvaranja XI Olimpijskih igara.
  - 29. avgusta do 6. septembra sa *Studentskom folklornom grupom* gostuje u Carigradu.
  - 20. aprila na predlog ministra prosvete odlikovana je kraljevskim ordenom *Jugoslovenske krune četvrtog (IV) reda*.
1937. - Sa svojom folklornom grupom gostuje u Carigradu i u Nici na Festivalu narodnih igara.

1938. – 2. januara učestvuje sa folklorenom grupom na Sveslovenskom vašaru Kola srpskih sestara.
- 27. januara učestvuje sa folklorenom grupom na tradicionalnoj Svetosavskoj zabavi u Oficirskom domu (današnji SKC).
  - 17. februara učenice njene Škole učestvuju u Duhovnoj akademiji Ženskog hrišćanskog pokreta u cilju propagiranja akcije pokreta
  - 19. marta učestvuje sa folklorenom grupom na Sveslovenskom balu Kola srpskih sestara u Oficirskom domu.
  - 21. marta učestvuje na ponovljenom Sveslovenskom balu Kola srpskih sestara u dvorani Kolarčevog univerziteta, a na otvaranju govori o značaju folklorne igre.
  - 9. aprila prikazuje balkanski folklor u dvorani Kolarčevog univerziteta i drži predavanje s temom: „Srodnost igara balkanskih naroda“.
  - 9-12. juna gostuje u Hamburgu. Međunarodni kongres nacionalsocijalističke zajednice *Snaga kroz radost* na kome učestvuje sa Studentskom folklorenom grupom.
  - 13-15. avgusta gostuje sa Studentskom folklorenom grupom u Nici na svečanostima nacionalnog folkora, u slavu mira i bratstva svih naroda.
  - -31. avgusta povodom gostovanja Hju Rosa prikazuje narodne igre Južne Srbije, u sali Kolarčeve zadužbine.
  - 15. novembra povodom posete francuskih zvaničnika izvodi narodne igre u sali *Društva prijatelja Francuske*.
1939. – 8. marta Veče odbora gospodica Beogradskog ženskog društva na Kolarčevom univerzitetu, u korist Đačke trpeze
1940. – 2. januara učestvuje sa Studentskom folklorenom grupom - Srpsko veče Kola srpskih sestara.
- 27. januara učestvuje sa Studentskom folklorenom grupom na Svetosavskom balu u Oficirskom domu.
  - 4. aprila učestvuje sa Studentskom folklorenom grupom na drugoj Budvanskoj večeri na Kolarčevom univerzitetu.
1941. – Ćerku Rajnu udaje 1. februara za Ristu Popovića (1906-1989.) On je bio profesor psihologije. Predavao je u Baletskoj školi „Lujo Davičo“ (osnovanoj 1947. godine) i u Učiteljskoj školi (današnji Učiteljski fakultet).
- Odlazi u penziju 15. jula.
1942. – Prosvetni glasnik objavljuje njene članke: „Razmišljanja o budućoj ženskoj srednjoj školi“, „Teškoće pri ocenjivanju učenika“, „Prosvećivanje naroda u današnjoj Nemačkoj“.
1943. – 27-28. marta gostovanje Studentske folklorne grupe u Šapcu, sa njenim koreografiama.
- *Jelisavka, majka Obilića* se izvodi na Kolarčevom univerzitetu.
- 1945-48. – Vodi folklorenu grupu na Kolarčevom univerzitetu.

1946. – Jedna grupa njenih učenika i učenica folklora se odvaja od grupe koju je okupila odmah posle rata i nazvala „Grupa Mage Magazinović“ i odlazi u KUD Abrašević. Iz „Grupe Mage Magazinović“ izrasci su: Milivoje Ivanović, Branko Marković, Jelena Mihajlović, Gradimir Hadžislavković, Mira Sanjina, Dušan Milenković i drugi.
1948. – U novoosnovanoj državnoj Baletskoj školi „Lujo Davičo“ drži časove ritmike, folklora, istorije igre i istorijske igre. U toj školi radi kao penzionerka pod ugovorom do 1954/55 školske godine.
1949. – U jul osniva se pri Savezu kulturno-prosvetnih društava Beograda Koreografski centar i Maga Magazinović postaje član tog centra koji je trebalo da se bavi obradom srpskih narodnih igara.
1951. – U izdanju Prosvete izlazi joj iz štampe knjiga *Istorija igre*. Počinje da piše autobiografiju koju nije objavila za života.
1954. – Radi scenario, koreografiju i režiju za folklornu scenu *Jelisavka, majka Obilića* u okviru proslave desetogodišnjice OKUD *Ivo Lola Ribar*.
1963. – U KUD-u „Abrašević“ registrovan je susret članica i članova sa Magom Magazinović, koja je tada evocirala sećanja na prve dane osnivanja Društva početkom XX veka.
1968. – Umrla je 8. februara u 86. godini života u Beogradu.

#### 8.1.2. Smiljana Mandukić (1908, Beč – 1992, Beograd)

1908. – Rođena u Beču, 16. juna. Smilja<sup>21</sup> je jedino dete u porodici. Otac Vladimir, rodom iz Vršca, radio u diplomatiiji; majka Olga Spindler, slovenačkog porekla, rođena u Sarajevu.

---

<sup>21</sup> \*Podaci o delu Smiljane Mandukić, a za koje dugujem veliku zahvalnost, dobijeni su od Milice Zajcev, baletske kritičarke, koja mi je dala nasleđenu arhivu, kao i od Dubravke Maletić, koreografinje, učenice i dugogodišnje solistkinje u trupi Mandukićeve, koja je godinama akribično pratila i skupljala sve programe i informacije o stvaralaštvu Smiljane Mandukić. Na inicijativu i predlog Dubravke Maletić UBUS je postavio spomen ploču na kuću u kojoj je živela Smiljana Mandukić na Trgu Nikole Pašića 6. u Beogradu. Dubravka Maletić ujedno je kratko bila i učenica Mage Magazinović u beogradskoj Gradskoj baletskoj školi. Do zvaničnih podataka o školovanju u Beču nisam uspela da dođem, te su ovde unete informacije o školovanju, kao i godine date na osnovu kazivanja Smiljane Mandukić. Od literature za biogram su korišćene sledeće knjige: Smiljana Mandukić, *Gовор тела*; Milica Zajcev, *Игра одраз времена садашњег*; Milica Jovanović, *Првих седамдесет година*, *Balet Narodnog pozorišta u Beogradu*; Larusov *Реџник балета*, Milutin Simić, *Kulturno umetničko društvo „Abrašević“ Beograd 1945-1980*. Dubravka Maletić, „Skica za portret plesnog entuzijastе – Smiljana Mandukić“ u *Teatron 78, 79, 80*.

1910. – Umire joj majka, prihvata je tetka, sestra njenog oca i teča, tj. zet dr Petar Zepenjak koji su živeli u Vršcu. Njen otac započinje život sa drugom ženom; rano detinjstvo provodi u Vršcu gde ide u osnovnu školu.
1918. – Umire žena (možda tetka) koja je brinula o njoj kao majka nakon majčine smrti.
- ? - Srednju školu završava u Beču (1924-26. ?), francuski jezik uči u jednom ženskom pansionu blizu Pariza. Govori tečno nemački i francuski jezik.
1923. – Leto provodi u Vršcu i pohađa časove baleta kod balerine Olge Šmatkove, solistkinje beogradskog Baleta. Nastupa na završnom koncertu i ima uspeha kod publike, zbog čega otac Vladimir pristaje da je upiše u najbolju Baletsku školu u Beču (koju je vodila bivša primabalerina bečke Opere, Cecilija Čeri).
1926. – Gubi interesovanje za klasičan balet i njegovu tehniku gde je neophodno svakodnevno ponavljanje istih pokreta.
- Odlazi na privatne časove kod Gertrude Bodenvizer, profesorke ritmike i moderne igre, koji su održavani u prostorijama akademije: „Akademie für darstellende Kunst”.
- ? – Pohađa časove Grete Vizental, sledbenice Isidore Dankan, uči akrobatiku kod Edi Polca, uči tehnike Labana i Dalkroza, i igru Elinor Tordis koja je u bečku Akademiju unela ideje popularne gimnastike i plesa.
- 4. septembra izvodi „Umetničko baletsko veče g-đce Bebe Bee Smiljane Mandukić, člana i učenice poznatog bečkog Čeri Baleta, u sali Hotela Srbija”. Pseudonim uzima zbog oca koji se protivio njenim javnim istupanjima kao igračice.
1927. – Počinje svoj umetnički rad u Beču kao solo igračica i prvi put profesionalno nastupa u Vršcu, pod umetničkim imenom „Beba Be”, jer se suočavala sa velikim protvremenjem svog oca da se profesionalno bavi igrom.
- Mis Jugoslavije iz inostranstva.
1928. – 27. januara igra na Svetosavskoj zabavi udruženja kolonije S.H.S. u Beču. Izvodi dve igre: *Humoreska* (muzika: A. Dvoržak) i *Begunac* (muzika: S. Rahmanjinov)
- 4. decembra ima prvi „Matine baletnih igara Smilje Mandukić” u sali „Luksor” u Beogradu. Za taj samostalni koncert na klaviru je prati Lovro Matačić, jedan od najvećih jugoslovenskih dirigenata. Igra na muziku S. Rahmanjinova, F. Šuberta, S. Prokofjeva, L. Matačića.
1929. – 15. juna igra na baletskoj večeri u Tulnu.
- Igra u Beču na velikom koncertu časopisa *Der Tanz* i na svom solističkom koncertu.
- Dolazi u Beograd na audiciju za igračice u Baletu Narodnog pozorišta. Igra kratke solo uloge, igra i akrobatske scene npr. kada okačena na cug leti preko pozornice.
1930. – Stiče diplomu Akademije – „Akademie für darstellende Kunst” u Beču, odsek Umetnička igra (Kunsttanz) u klasi Gertrude Bodenvizer.

- 1930/31. – Traži od Ministarstva prosvete u Beogradu dozvolu za otvaranje škole za ritmičku i plastične igre i počinje da radi na afirmaciji moderne igre u našoj sredini.
1931. – Stiče dozvolu Ministarstva prosvete za otvaranje škole za ritmiku i plastiku. Škola prima siromašnu decu besplatno i vaspitava u smeru moderne slobodne igre.
- 1931- 40. – Vodi časove jutarnje gimnastike na Radio Beogradu (u periodu od 01.11.1931. – 01.11.1940.); pokušava da pokrene i aktivira žensku populaciju, odnosno žene koje kao domaćice provode vreme u kući.
1937. – 15. oktobra izvodi koncert sa svojom grupom na Kolarčevom narodnom univerzitetu.
1939. – 17. decembra izvodi „Matine Studija ritmičkih igara Smiljane Mandukić“ u Pozorištu na Vračaru (Narodno pozorište). Na program su: *Igra s pločama*, *Vesela igra* (muzika: A. Dvoržak-F. Krajsl), *Iz Šubertovog albuma* (muzika: Šubert), *Prolećne radosti* (muzika: M. Ravel), *Let bubamara* (muzika: N. Rimski Korsakov), *Jesenja pesma* (muzika: P. Čajkovski), *Andaluska igra*, *Dečiji nestašluci* (muzika: M. de Falja), *Na životnoj stazi* (muzika: M. de Falja), *Pokret* (muzika: G. F. Hendl); u drugom delu programa: *Ritam* (M. de Falja), *U kvrgama*, *Fiks ideja* (muzika: K. Debisi), *Borba* (muzika: S. Rahmanjinov), *Tužna povorka* (muzika: S. Rajićić). U programu Matinea daje uvodni tekst „Nekoliko reči o ritmičkim igrama“.
1940. – Izvodi „Matine Studija ritmičkih igara Smiljane Mandukić“ u Pozorištu na Vračaru. Na programu su: *Iz Šubertovog albuma* (muzika: Franc Šubert), *Ave Marija* (muzika: Franc Šubert), *Anitrina igra* (muzika: Edvard Grig), *Arabeska* (muzika: Klod Debisi), *Tužna povorka* (muzika: Stanojlo Rajićić).
- 15. oktobra prekida se saradnja sa Radio Beogradom, na kome je držala časove jutarnje gimnastike.
1941. – 27. marta sa dvora joj otkazuju redovni čas koji je držala Princezi Jelisaveti Karađorđević.
- U bombardovanju Beograda 6. aprila gubi sve materijalno što je imala, pošto bomba pada na njen baletski studio i stan u kome su živeli ona i njen životni partner, kasnije suprug, Momčilo Milošević, pisac i reditelj, tada upravnik Državne štamparije, koji je nepravedno posle rata obeležen kao kvisling. Nisu imali dece. Tokom okupacije drži časove u stanu u ulici Narodnog fronta 78, u nepodesnom prostoru za časove igre, gde je katkad čuvan bolnički materijal koji je ilegalno odnošen pokretu otpora.
- 1941- 46. – Postaje i radi kao honorarna nastavnica Ritmike i scenskih kretnji pri Muzičkoj akademiji u Beogradu i na dramskom odseku iste akademije.
1942. – „Matine Studija ritmičkih igara Smiljane Mandukić u Pozorištu na Vračaru. Na programu su: *Molitva* (muzika: Franc Šubert), *Popodne jednog fauna* (muzika: Klod Debisi), *Ingridina tugovanka* (muzika: Edvard Grig) *Igra sablasti* (muzika: Stanojlo Rajićić) *Mašina* (muzika: Stanojlo Rajićić); igru izvode učenice Loli Volinski, Sonja

Dojčinović, Olga Spiridonović, kasnije poznata glumica, Lj. Cvetić, Danica Mokranjac, kasnije poznata glumica.

1943. – 19. februara daje koncert *Moderni balet Smiljane Mandukić*, na Kolarčevom univerzitetu u Beogradu. Uvodno predavanje „O ritmičkim igrama“ na koncertu daje Todor Manojlović, književnik. Izvodi sledeći program: *Prvi koraci igre, Delfiske igraciće, Pastirska igra, Ingridina tugovanka, Trilogija žene – devojaštvo, materinstvo, poslednja borba, Iz Šopenovog albuma, Hinduske igre – igračica sa zmijom, igra pred idolom, Đavo i žena, Egzotična igra pred vatrom*.
- 15. oktobra daje koncert *Moderni balet Smiljane Mandukić*, na Kolarčevom univerzitetu. Uz program ide i reklamni letak za „Studio modernog baleta“ koji ima dva tečaja: za početnice i mlađe učenice i tečaj za odrasle; daje se i objašnjenje vežbi, odnosno načina rada u Studiju.
1944. – Mart-april izvodi koncert Moderni balet Smiljane Mandukić, na Kolarčevom univerzitetu u Beogradu. Uvodno predavanje „O ritmičkim igrama“ daje Smilja Mandukić. Na program su: Iz dečijeg carstva – Humoreska, Po ugledu na starije, Kitajska igra, Na času muzike; Na životnom putu – Devojačka igra, Igra ljubomore, Na putu u život; u drugom delu: Pojedinačni i grupni pokreti – Ritam; Iz Per Ginta – Anitrina igra, Ingridina tugovanka, U pećini gorskog cara; Koriolan (u svakoj igri data je plastična ilustracija pojedinih scena istoimene Šekspirove tragedije).
1945. – Nakon oslobođenja zajedno sa Ninom Kirsanovom, Radmilom Cajić, Miletom Jovanovićem, Olgom Grbić-Tores daje koncerete sa svojim učenicama u korist ratnjenika, obdaništa i druge dobrotvorne svrhe.
- 3. avgusta sa baletskim studijom učestvuje na *Velikom kermesu* koji priređuje kulturni odbor III regiona u Pionirskom parku preko puta Narodne skupštine u Beogradu.
- 12. oktobra učestvuje na zajedničkoj dobrovoljnoj priredbi na Kalemeđanskoj terasi namenjenoj siromašnoj nezbrinutoj deci.
1946. – 5. maja *Matine baleta Studia Smiljane Mandukić* u korist dečijih obdaništa.
- 12. maja Matine baleta Studia Smiljane Mandukić u korist dečijih obdaništa.
- Povodom proslave 7. jula učestvuje u programu koji organizuje Gradski odbor Antifašističkog fronta žena kod Hajdučke česme u Beogradu.
- 15. decembra nastupa sa svojom grupom na Koncertu na Kolarčevom univerzitetu, koji je zakazao treći reonski odbor Crvenog krsta.
- 1947-1949. – Radi kao honorarna nastavnica Scenskih kretnji na Visokoj filmskoj školi u Beogradu do njenog priključenja Akademiji za pozorišnu umetnost 1950. godine.
- 23. marta *Baletsko veče Studia Smiljane Mandukić*, u Velikoj dvorani Kolarčevog univerziteta, u korist omladinske pruge.

- 1947.- 23. marta priređuje u korist omladinske pruge „Baletsko veče Studia Smiljane Mandukić“ u Velikoj dvorani Kolarčevog univerziteta.
- Priređuje baletsko veče na Velikoj sceni Kolarčevog narodnog univerziteta. Program: *Oko vatre* (muzika: Manuel de Falja), *Igra zavodnice*, *Delfijske igračice*. Na predstavi u koreografijama Mandukićeve gostuju dve balerine Narodnog pozorišta: Danica Živanović i učenica ruske škole i koreografinja, Jelena Vajs.
  - 18. maja Matine baleta Studia Smiljane Mandukić. Izvodi sledeći program: Kolo, Vals, Lutke, In memoriam palima za slobodu, Igra u strahu pred zmijom, Igra s velom, Proleće, Leto, Jesen, Mašina, Noć na golum brdu.
  - Dobija pismo od Ministarstva prosvete da se njene koreografije ne mogu izvoditi na Kolarčevom narodnom univerzitetu u Beogradu. Pismo potpisuje Ljubica Kasilkić.
1947. – 5. juna izvodi *Umetničku priredbu baletskog Studia Smiljane Mandukić*, u Domu kulture IV rejona, sala Sindikalnog doma u Beogradu.
- 4. oktobra učestvuje sa učenicama Studija na priredbi koju priređuje Odbor Crvenog krsta u sali Doma kulture III rejona.
  - 11. novembra učestvuje sa baletskim divertismanom na pozorišnoj večeri slovenskih autora koju priređuje V frontovska organizacija III rejona.
1948. – 20. marta učestvuje sa članovima baletskog studija na priredbi u Domu kulture III rejona.
- 5. juna daje „Umetničku priredbu baletskog Studia Smiljane Mandukić“ u Domu kulture IV rejona u Beogradu.
1949. – Ministarstvo prosvete je postavlja za nastavnici Gradske baletske škole i u svojstvu umetničke rukovoditeljke Gradskog kursa baleta 17. marta. Gradska baletska škola je imala formu četvorogodišnjeg tečaja, a pored nje u školi su predavale: Sonja Dojčinović (plastične igre), Danica Živanović (klasičan balet) i Olga Grbić-Tores (španske igre). Učenice i učenici nisu sticali diplome po završetku četvorogodišnje škole.
1950. – Zahvalnost Omladinske organizacije Beogradskog univerziteta na pomoći i spremanju baletskog dueta za Aprilski festival Narodne omladine Beogradskog univerziteta.
1951. – U pozorištu „Boško Buha“ na sceni Kolarčevog narodnog univerziteta postavlja koreografiju za predstavu *Snežana*, u režiji Momčila Miloševića. Komad je doživeo 34 izvođenja.
1953. – 16. februara prva konferencija Gradske baletske škole na kojoj se raspravljalo o statusu škole i položaju učenica.
- 10. maj. 9. januar izvodi *Matine baleta gradske baletske škole*, Narodno pozorište u Beogradu.
  - 4. aprila učestvuje na priredbi Crvenog krsta.

- 15. aprila dobija pismenu zahvalnost od Crvenog krsta.
- 1954. - 10. januar učestvuje u programu *Baletski koncert gradskog baletskog tečaja*. Dom kulture Braća Stamenković.
- April prikazuje veče baletske grupe Gradske baletske škole. Na programu: *Mladost* (muzika: *List-Paganini*), *Jesen* (muzika: Čajkovski), *Poslednja igra* (muzika: Sergej Rahmanjinov), solo izvodi Vanja Kraut, *Iz zemlje lotosa* (muzika: Čirli Skot), *Na pijaci* (muzika: Modest Musorgski), *Junačka igra* (muzika: Marko Tajčević) solo izvodi Jovan Despotović, *Vragolan* (muzika Edvard Grig) solo Danica Popović, *Susreti i sukobi* (muzika: Marko Tajčević), *Kleopatra* (muzika: Stanojlo Rajičić) solo izvodi Zona Matejić, *U Trianonu* (iako je Revolucija bila na pomolu, Kraljica se najradije zabavljava igrom) (muzika: Hendl, Hajdn, Mocart). *Jovanka Orleanka* (muzika: Johan Sebastian Bah), *Smrt majke Jugovića* (muzika: Stanojlo Rajičić) solo: Jelica Golubović.
- 24. aprila daje *Veče baleta* u sali Dečijeg pozorišta na Čukarici.
- 4. decembra daje koncert „Savremeni balet. Umetnički rukovodilac i koreograf Smiljana Mandukić”, na Kolarčevom univerzitetu u Beogradu. Na program: *Vizantinska igra*, *Kobold*, *Jesen*, *Iz zemlje lotosa*, *Pesma o ljubavi*, *Mladost*, *Poslednja igra*, *Kroz stradanje do pobeđe*. U drugom delu: *Susreti i sukobi*, *Kratki doživljaji*, *Jovanka Orleanka*, *Junačka igra*, *Smrt majke Jugovića*.
- 31. decembra u novosadskoj *Našoj sceni* 90-91 objavljuje članak „O modernom i klasičnom baletu”.
- 1955. - Po preporuci Mage Magazinović, osniva baletsku sekciju pri KUD „Abrašević“ u Beogradu. Ostvaruje plodnu saradnju sa tadašnjim predsednikom društva, Milanom Kićevićem, koji je podržavao modernu igru. To je prva amaterska baletska sekcija u Beogradu.
- 9. januara izvodi Matine modernog baleta gradskog baletskog tečaja, Radnički univerzitet.
- Sa članicama i članovima baletske grupe snima muzički film *Snovi s južnog mora* u Dubrovniku.
- 1956. - 8. januara izvodi Matine modernog baleta gradskog baletskog tečaja.
- KUD „Abrašević“ otvara svoju dečiju scenu. Izvodi bajku za decu Milenka Misailovića *Večiti cvet*, na muziku Dušana Miladinovića, u režiji Vukašina Erakovića za koji je postavila koreografiju. Predstave se izvode svake nedelje pre podne.
- Na preporuku Mage Magazinović u KUD-u „Abrašević“ Smiljana počinje da vodi baletsku sekciju.
- 14. juna daje sa baletskom sekcijom *Baletski koncert KUD „Abrašević“* na Kolarčevom univerzitetu. Izvodi se svita Edvarda Griga *Per Gint*.
- U junu na Kolarčevom narodnom univerzitetu izvodi celovečernji koncert. Veliki uspeh postiže Grigova svita *Per Gint*. Baletska sekcija u KUD-u „Abrašević“ se povećava i broji 80 članova.

1957. – Hose Limon u decembru prisustvuje radu i probi baletske sekcije u „Abraševiću”; beleži u knjigu utisaka oduševljenje onim što je video.
- Per Gint sedam ili osam puta izvođen u Beogradu. Sedamnaest nastupa ostvaruje sa drugim sekcijama „Abraševića”.
  - Dva samostalna koncerta Studija modernog baleta pod nazivom *Veče modernog baleta*: u Beogradskom dramskom pozorištu i u Domu JNA. Gostovanja u Valjevu i Kragujevcu.
  - 4. maja Per Gint se izvodi u Valjevu.
  - 31. decembra daje koncert (zajedno sa folklorom) povodom dočeka Nove godine u Hotelu Mažestik u Beogradu.
  - 19. maja *Baletski koncert gradskog baletskog tečaja*, Pozorište „Boško Buha”.
  - 24. maja izvodi koreografiju *Guliver među patuljcima* (muzika: Grig) na završnoj priredbi festivala kulturno-umetničke delatnosti dece Beograda, u okviru proslave Dana mladosti, na Kolarčevom univerzitetu.
  - Za Televiziju Beograd snima koreografiju *Elegija*, igraju: Meri Landa i Petar Cvejić.
1958. – Sekcija se brzo širi, menja naziv u *Studio modernog baleta*. Gostuje se širom zemlje sa koreografijama Smiljane Mandukić.
- Vodi i dečiju i omladinsku grupu.
  - Baletska sekcija ostvaruje uspešne rezultate, 21 koncert, odlazi na prvo duže gostovanje u Hrvatsku i Sloveniju.
  - Mart, učestvuje na V nagradnom festivalu amaterskih kulturno-umetničkih društava koji je održan u čast VII kongresa Saveza komunista Jugoslavije. Izvodi *Nokturno* (muzika: Milivoje Kerbler) i osvaja prvo mesto koje deli sa baletskim ansamblom „Ivo Lola Ribar”.
  - Baletska sekcija dobija zvanično naziv Studio modernog baleta.
  - Vodi i koreografiše za pionirsku grupu pri „Abraševiću” sa kojom daje samostalne nastupe i izvodi komad *Trbonja, dugonja, vidonja* u saradnji sa dramskom sekcijom, komad je tokom godine izведен 13 puta.
  - Član je organizacije – Associate of the Dance Notation Bureau, New York.
  - 23. februara na Kolarčevom univerzitetu u Beogradu izvodi: *Nokturno* (muzika: Kerbler), *Smrt majke Jugovića* (muzika: Stanojlo Rajićić) i *Etidi* (muzika: Sergej Rahmanjinov).
  - 13. maja „Baletski koncert Gradskog baletskog tečaja” na Kolarčevom univerzitetu.
  - 11-30. jula ostvaruje gostovanja u Zagrebu, Karlovcu, Novom Mestu, Ljubljani gde izvodi dva koncerta, Rovinju i okolini izvodi deset koncerata, od kojih je jedan izведен u bolnici za TBC kostiju.
  - 24. septembra na godišnjoj skupštini Abraševića posebno je pohvaljen njen rad.
1959. – Obnova Per Ginta.

- Ostvaruje isti broj nastupa sa svojim Studijom kao i prethodne godine. Turneje po Bosni i Hercegovini, Hrvatskom primorju, Makedoniji. Daje koncerte u okolini Beograda i Beogradu, posebno za Dan žena.
  - 25. aprila učestvuje sa Studijom modernog baleta u program otvaranja Doma kulture „R.Rajković“ pri fabrici „Partizanka“ u Beogradu.
  - 17. maja *Baletski koncert gradskog baletskog tečaja*, u čast četrdesetogodišnjice SKJ i SKOJ-a i desetogodišnjice rada Gradske baletske škole, Kolarčev narodni univerzitet.
  - 25. oktobra učestvuje sa trupom iz „Abraševića“ na Svečanoj priredbi povodom 40-ce KPJ i štrajkova zanatskih radnika.
- 1960.-
- U prvoj polovini godine Studio modernog baleta najčešće nastupa u programima sa recitatorima.
  - Učestvuje na festivalu kulturno-umetničkih delatnosti Narodne omladine opštine Savski venac.
  - Učestvuje na proslavi 55 godina društva „Abrašević“ u Šapcu.
  - Učestvuje na proslavi Dana armije u Domu JNA u Obrenovcu.
  - 16 – 29. jula gostovanje Studija modernog baleta u Bosni i Hercegovini i na Hrvatskom primorju. Prvi nastup održavaju na Stadionu u Zenici, potom na Stadionu u Mostaru, pa u Splitu i Vodicama.
  - 12. maja premijerni koncert „Sekcija modernog baleta Abrašević“ na Radničkom univerzitetu u Beogradu. Program podeljen na dva dela: „Krug ljubavi“ i „Od ulice do mansarde“. Jovan Despotović, raniji član sada nastupa kao gost iz Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu. U program učestvuje 70 članica i članova sekcijske.
  - 16. maja Smiljana Mandukić podnosi pismenu ostavku KUD-u „Abrašević“. Uprava 7. juna prihvata ostavku sa željom da se i ubuduće nastavi saradnja.
  - Bojan Stupica angažuje osam odabranih devojaka, koje su u njenoj grupi školovane po njenom sistemu moderne igre, za baletski ansambl pozorišta Atelje 212. Nastupaju pod nazivom „Savremeni balet“ i igraju u okviru Kamerne scene Ateljea 212 i tokom pozorišne sezone odigrale su 22 predstave u toj pozorišnoj kući.
  - Prva predstava u Ateljeu 212 je odigrana sa sledećim programom: *Od ulice do mansarde, Elegija* (S. Rahmanjinov), *Ljubavna pesma* (Santos), *Navijači i sportisti, Kratak doživljaj, Treći čovek* (na ruske romanse). Kostimografkinja: Vera Borošić, scenograf: Vladislav Lalicki.
  - 31. decembra *Od ulice do mansarde* izvodi balet Ateljea 212 u Velikoj dvorani Doma Sindikata. Režija i koreografija Smiljana Mandukić.
- 1961.-
- 14. januara *Od ulice do mansarde*, gostovanje Ateljea 212 u Domu kulture „Vuk Karadžić“ u Beogradu.
  - Priređuje Veče modernog baleta Ateljea 212 u dvorani Doma sindikata. Na programu: *Slike sa izložbe* (M. Musorgski) *Kijevska kapija, Na pijaci, Bidlo, Katakombe, Sli-*

*ke sa jedne savremene izložbe* (na muziku modernih kompozitora), *Senke, Ritam čelika*. Kostimi: Slavica Lalicki i Ana Nestorović; scenografija: Vladislav Lalicki. U *Borbi* od Milice Zajcev za koreografiju *Senke*, koja je za temu imala problem zatočenica koncentracionih logora, dobija pohvalnu kritiku.

- 1. jula učestvuje sa trupom „Abrašević“ na Svečanoj akademiji povodom proslave 20 godina revolucije 1941-1961. u Sali Radničkog univerziteta „Đuro Salaj“.
- 13. aprila *Slike sa izložbe* u Velikoj dvorani Domu sindikata.

1961/62.- *Savremeni balet* Smiljane Mandukić nastupa u Beogradu i unutrašnjosti kao zasebna baletska trupa. Izvode zapažene koreografije: *Od ulice do mansarde* i *Slike sa izložbe* (muzika: Modest Musorgski)

- 1962. - 14. januara *Od ulice do mansarde* gostovanje Ateljea 212 u Domu kulture „Vuk Karadžić“ u Beogradu.
  - 1. februara izvodi *Sećanje na leto*, celovečernji program u Velikoj dvorani Doma sindikata.
  - 17. februara repriza *Sećanje na leto*, u Domu sindikata.
  - 8. marta učestvuje sa trupom u programu povodom međunarodnog dana žena „Koncert odabranih tekstova, muzike i baleta - žene umetnici“, Velika dvorana Doma sindikata.
  - Kreira solo numere, duete i grupne igre kao svojevrsni komentar na moderno društvo, ljudsko stradanje i dehumanizovanost savremenog sveta. Bavi se ženama gde uočavamo rodnu osvešćenost u koreografiji *Senke*.
  - 18. maja *Beogradski savremeni balet* Smiljane Mandukić na sceni Ateljea 212. Program na muziku domaćih kompozitora.
  - Na molbu Kud-a „Abrašević“ postavlja koreografiju u predstavi *Balada o crnom čovjeku* sa dramskom sekcijom Društva. Naročito je zapažena koreografska scena crnačkog pogreba.
  - 11, 13, 14. septembra koreografiše *Zabavno septembarsko veče*, u Velikoj dvorani Doma sindikata u Beogradu. Pored modernog baleta nastupaju Đorđe Marjanović, Anica Zubović, Radmila Karaklajić, meksikanski trio „Paloma“ i Ljubiša Stepanović.
  - 22. decembra učestvuje na svečanoj akademiji u čast Dana JNA u Domu kulture u Pančevu. Njena grupa nastupa sa sledećim programom: *Vizantiska igra, Istočnjačka ljubavna pesma, Anitra, Romansa, Lola, Havana Gila, Bršljan, Misurli, Tabu, Deca Pireja*.
1963. - 15. maja učestvuje sa trupom u program „Melodije koje su osvajale svet 1925-1945 i 1945-1963“, organizatori Koncertna poslovница Srbije i uprava stadiona Tašmajdan.
- Na sopstveni zahtev, po priznanju potpunog umetničkog staža, traži razrešenje iz škole gde je bila umetnička rukovoditeljka Gradskog kursa baleta.
  - Na molbu KUD-a „Abrašević“ privremeno se vraća za umetničku rukovoditeljku.

- 20. decembra izvodi koreografije za svečanu akademiju u čast Dana JNA u Domu kulture. Izvodi sledeće koreografije: *Udovice, Turski marš, Logor, Tabu, Balada o trubici, Mali cvet, Lola*.
  - 28. decembra održan je svečani susret članova sekcija Društva sa Magom Magazinović u prostorijama „Abraševića” na inicijativu koju pokreće Smiljana Mandukić.
  - Sa većinom članica Studija izvodi večeri modernog baleta u Ateljeu 212.
1964. - Priređuje veče baletskog studija KUD-a Abrašević. Na programu: *Ljubavni ples* koji izvode solisti Milka Antarorova i Miodrag Panić, *Mali cvet* izvodi Mirjana Bosnić, grotesknu igru izvode Milka Lotina i Mirjana Nedeljković, *Noć veštice* (muzika S. Bešeja) glavnu žensku ulogu igrala je Katarina Čolić (udato Stojkov Slijepčević), a mušku ulogu Đorđe Ojdanić.
- Studio modernog baleta koji vodi pri „Abraševiću” osvaja prvu nagradu na IX festivalu amaterskih KUD-ova Beograda.
  - 3. aprila Baletska tribina u NU „Braća Stamenković“ Smiljana Mandukić govori o modernom baletu i koreografiji, igre demonstriraju članice i članovi njene grupe.
1965. - Prvomajska priredba KUD „Abrašević“ izvodi dve koreografije: *Burevesnik i Egzodus*.
- Učestvuje na „Svečanom koncertu“ kojim KUD „Abrašević“ obeležava 60. godišnjicu svoga postojanja i rada, u Velikoj dvorani Doma sindikata.
  - 29. oktobra predstavnici „Abraševića“ u poseti kod predsednika Centralnog veća Saveza sindikata Jugoslavije, Svetozara Vukmanovića Tempa, uveče izvode svečani koncert na kome učestvuje sa „Studijom modernog baleta“, direktni televizinski prenos.
1966. - X nagradni festival Saveza KUD-ova Beograda gde Smiljana Mandukić dobija prvu nagradu za koreografiju.
- 30. maja daje koncert u okviru „Abraševića“ zajedno sa horskom i folklornom sekcijom *Putovanje Meridijanima*.
  - 18. decembra učestvuje na reviji najboljih solista i ansambala kulturno-umetničkih društava „Amateri Belog grada 1966“, u Velikoj dvorani Doma sindikata.
  - Sa njenim odlaskom u penziju Gradske baletski tečaj prestaje sa radom.
1967. - 8. juna *Baletsko veče „Plove lađe naših snova“*, izvodi Studio modernog baleta u koreografiji Smiljane Mandukić, Dom omladine Beograd.
- Juli susreće se sa Alvinom Ejliom na Holandskom festivalu.
  - 16. septembra učestvuje na Koncertu zabavnih melodija i modernog baleta iz Beograda u Tivtu.
  - 9-18. decembra učestvuje na Prvom susretu KUD-ova u Valjevu sa KUD-om „Abrašević“, „Studio modernog baleta“.
  - 25. decembra učestvuje sa trupom na „Svečanom koncertu“ u Velikoj dvorani Doma sindikata. Dve predstave u istom danu.

- Sa „Studijom modernog baleta“ ostvaruje 17 nastupa. Gostovanja u Crnoj Gori. U Tivtu slab odziv publike.
  - 8. decembra Umetničko veče „Studija modernog baleta“ u Ateljeu 212. Prihod sa koncerta odlazi u humanitarne svrhe za kupovinu terapeutске opreme za beogradске bolnice u kojima će se lečiti invalidi iz Drugog svetskog rata.
1968. - Ostvaruje saradnju sa omladinskom scenom „Dadov“ koja je bila rasadnik pozorišnih stvaralaca. Vodi dalje studio i trupu savremene igre, tj. paralelno se bavi pedagoškim i koreografskim radom.
- 22. maja premijera u amaterskom pozorištu „Abrašević“ komada *Vojkovode* Novice Simića, režija Slobodan Radović, učestvuje sa „Studijom modernog baleta“.
  - Nastupanje „Studija modernog baleta“ u čast Dana mladosti, koreografija *Za slobodu* (muzika: Šostaković) koju 12 bosonogih igracka izvodi pred predsednikom Titom i drugim gostima.
  - 2. oktobra na sednici Predsedništva KUD-ova dogovorenio da se Smiljana Mandukić predloži za odlikovanje predsednika Republike.
  - 18. oktobra nastup „Studija modernog baleta“ u Domu omladine.
  - 19. oktobra nastup „Studija modernog baleta“ na Kolarčevom univerzitetu.
  - 24. novembra nastup Studije modernog baleta na XI nagradnom festival Saveza KUD Beograda, dobija I nagradu za koreografiju *Alegro Barbaro* (muzika: Bela Bartok). *Na mesečini, Alegro Barbaro, Za slobodu i Bluz* su bile izvedene koreografije.
1969. - U izveštaju o radu KUD-a „Abrašević“ navodi se da je baletska sekcija najsigurniji oslonac Društva.
- U drugoj polovini godine dolazi do nesporazuma između Smiljane Mandukić i „Abraševića“ i odlučeno je da raskinu ugovor 1. januara 1970. godine. Konstatovano je da je nastupala sa grupom devojaka pod imenom Baletska grupa Smiljane Mandukić, a ustvari se radilo o Studiju modernog baleta „Abrašević“.
  - Osniva svoju trupu pod imenom „Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić“ koja je izrasla iz baletske sekcije „Abraševića“ i u okviru koje nastavlja da stvara igracke i igrace za modernu igru (često od potpunih početnica/ka do profesionalnih igracka i igraca) i kreira koreografije. Programe trupe izvodi u okviru Muzičke omladine Srbije po unutrašnjosti Srbije i na beogradskim scenama.
  - 13. novembra prva predstava koju izvodi sa svojom novoosnovanom trupom bila je *Bosonoga igracka*, posvećena životu i delu Isidore Dankan, RU „Veselin Masleša“. Predstava je fragmentarnog koncepta i izdeljena na sledeće celine: *Prvi susret s muzikom, Primavera, Poljubac, Put u Grčku, Moja škola, Put u Rusiju 1905. godine, Moja deca su mrtva, Amerika, Moskva 1921. godine, Zbogom prijatelji*. Sama piše scenario. Tekst čita Danica Mokranjac, glumica.
  - 19. novembra predložena je od strane „Abraševića“ za nagradu „Zasluge u kulturno-umetničkom amaterizmu“.

- 27. novembra potpredsednik izvršnog veća Skupštine SR Srbije Aleksandar Baković uručuje joj odlikovanje – Orden rada sa srebrnim vencem - kao istaknutoj i zaslужnoj radnici na polju kulturno-umetničkog amaterizma, a na predlog Saveza KUD-ova.
- 31. decembra ponovo daje pismenu ostavku i obrazlaže svoje razloge. Smatra da su potrebe KUD-a za baletom male, i da retko nastupanje narušava volju članovima, a nemaju uslove ni za svakodnevno vežbanje. Te uslove dobija u RU „Veselin Masleša”.
- 1970. – Učestvuje sa trupom Balet Smiljane Mandukić u programu „Veče Milivoja Živanovića”, povodom 50 godina umetničkog rada, u Domu omladine u Beogradu.
- 6. novembra izvodi koreodramu *Bosonoga igračica*, Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić, pozorište Dadov.
- 20. novembra učestvuje sa trupom na ekstravagantnoj modnoj reviji gde je „moda u službi brutalnog teatra i golog filma” u Domu omladine u Beogradu.
- 1971. – *Metamorfoze*, Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić, pozorište Dadov.
  - 9. aprila priređuje baletsko veče „Metamorfoze” u sali NU „Veselin Masleša”.
- 1972. – 2. januara na sceni Ateljea 212 prikazuje nastup svoje trupe „Beogradski savremeni balet” pod nazivom *Ritmovi XX veka* na muziku savremenih kompozitora. Na program su: *Govor tela*, *Metamorfoze*, *Čovek–automat* (izvodi: Đorđe Ojdanić), *Kreolska misa* (muzika: Ramirez), *Džez u simfoniji* i *Zanos hita*, *Poljubac* (muzika: Rodrigo).
- 2. i 3. oktobra raspisuje audiciju za Kamernu scenu savremenog baleta u prostorijama Doma omladine Vračara.
- 1973. – Snima za Televiziju Beograd *Elektronsku poemu* (muzika: Vrez).
  - 2. januara koncert *Govor tela* u Ateljeu 212 u Beogradu.
  - Učestvuje sa trupom u programu Veče sećanja povodom 100-godišnjice rođenja Nadežde Petrović, u Narodnom muzeju u Beogradu. Izvodi dela Sikovskog, Ramineza, Rodriga i Varezea.
- 1974. – Izvodi sa Beogradskim savremenim baletom *Ritmovi XX veka* na Kolarčevom univerzitetu.
  - Snima za televiziju *Metamorfoze* (muzika: Guellon).
  - 28. januara prikazuje svoj rad sa grupom u baletskoj emisiji „Govor tela”, režija Arsa Milošević, Drugi program Televizije Beograd. Na programu su: *Elektronska poema* (muzika: Varez), *Metamorfoze* (muzika: Gijo).
  - 15. maja gostovanje Beogradskog savremenog baleta u Čačku. Na programu: *Govor tela*, *Glas žene*, *Metamorfoze*, *Pokušaj vraćanja u život*, *Čovek –automat*, *Poljubac*, *Zanos hita*, *Džez u simfoniji*.
- 1975. – 26. maja izvodi premijeru Beogradskog savremenog baleta u Domu kulture Studentski grad. Na program su: Govor tela – Ravnoteža, Uklapanje u prostor, Ritam

čelika, Harmonije, U poteri za vremenom; Glas žene, Oblici i zvuci, Ljubavna igra, Elektronska poema, Čovek – automat, Kiša i vетar, Plava ptica, Divlje proleće, Zanos hita.

- 21. oktobra izvodi Koncert Beogradskog savremenog baleta Smiljane Mandukić povodom Dana oslobođenja u Domu kulture Studentski grad u Beogradu. Na programu: Logor, Glas žene, Oblici i zvuci-ljubavni ples, Dokolica, Kreolska misa, Poljubac, Čovek-automat, Džez u simfoniji, Divlje proleće, Zanos hita.
- Umire joj suprug, Momčilo Milošević. Bio je književnik, profesor, upravnik Glumačko-baletske škole, načelnik Opštег odeljenja Ministarstva prosvete, upravnik Državne štamparije.

1976. – 11. januara snima za Radio televiziju Ljubljana koreografiju za TV izvođenje u emisiji *Ljubljanski dani plesa*, režija Mojca Vogelnik.
- Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić učestvuje na Ljubljanskom festivalu baleta.

1976-83. – Trupa učestvuje na Jugoslovenskom festivalu slobodnih i baletskih trupa.

1977. – 7. marta snima za Radio televiziju Beograd koreografiju *Prostori* (muzika: Branimir Sakač), režija: Milica Dragić.
- 8. jula emituje se emisija *Pokret u prostoru*, u kojoj se prikazuje koreografija *Prostori*.
  - Na drugom susretu kamernih ansambala u Ljubljani „Beogradski savremeni balet“ je dobio prvu nagradu kritike za koreografiju *Logor i pionirsko delovanje u sferi modernog i savremenog baleta*.
  - 26. maja Nastupanje „Beogradskog savremenog baleta“ u Centru za kulturu i obrazovanje Rakovica.
  - 13. oktobra nastup „Beogradskog savremenog baleta“ na priredbi povodom promocije knjige pisaca amatera IMR-a vezano za 50. godišnjicu IMR-a u Centru za kulturu i obrazovanje Rakovica,

1978. – 10. januara koncert Beogradskog savremenog baleta u Domu kulture Studentski grad, na programu: *Epitaf za Kir Stefana*, *Kreolska misa*, *Džez u simfoniji*, *Poljubac*, *Divlje proleće*, *Ludo veče*.
- 12. maja snima za Radio televiziju Beograd koreografiju za emisiju *Dozvolite da se obratimo*, režija: Lidija Veljanova i Dragoš Smiljančić.
  - 7. maja emituje se emisija *Dozvolite da se obratimo*.
  - 25. marta koncert Beogradskog savremenog baleta u sali Kolarčevog univerziteta.
  - 12. novembra snima za Radio televiziju Beograd koreografiju za emisiju *Muzička radionica*, koja se pri emitovanju zvala *Muzički atelje*
  - 25. novembra koncert „Beogradskog savremenog baleta“ u Studentskom kulturnom centru u Beogradu.

1979. – april nastupa sa „Beogradskim savremenim baletom” na Ljubljanskim danima plesa, gde se okuplja 12 najboljih grupa slobodnog plesnog izraza iz cele zemlje.
- 24. maja koncert „Beogradskog savremenog baleta” u Domu kulture Studentski grad.
  - 26. novemara učestvuje sa „Beogradskim savremenim baletom” u kontakt programu *Kad se podvuće crta* u Domu kulture Studentski grad.
  - 10. decembra proslavlja desetogodišnjicu ansambla „Beogradski savremeni balet” na sceni Ateljea 212. Prikazuje retrospektivu svog koreografskog rada, između ostalog, izvedene su koreografije: *Slikari i modeli*, *Roboti*, *Epitaf za Kir Stefana*, *Na kraju duge*, *Karmina Burana*, *Meditacije* (T. Drim), *Zapevke* (D. Radić), *Ćele kula* (D. Radić). U prostoru između koreografskih scena svirali su gitara-sta, Uroš Dojčinović i Goran Čavajda, kasnije bubenjar poznate grupe „E-lektrični orgazam”.
  - Snima za televiziju *Ćele kulu* (Dušana Radića) u režiji Jelene Genčić i Milice Dragić povodom 175. godina Prvog srpskog ustanka. Ulogu Karađorđa igra Đorđe Ojdanić (dugogodišnji profesor fizičkog vaspitanja u Prvoj beogradskoj gimnaziji).
  - 15. decembra emituje se *Ćele kula* na Drugom programu Televizije Beograd.
- 1980 – 1985 - Priređuje godišnje koncerte svoje grupe i aktivno stvara.
1981. – 10. aprila snima koreografiju za Radio televiziju Beograd emisiju *Muzički atelje*.
- 5. juna snima koreografiju za Radio televiziju Beograd emisiju *Muzički atelje*.
  - 24. decembra koreografija *Magnifikata* snima se za emisiju *Kroz istoriju/novogodišnji program* za Radio televiziju Beograd.
1982. – 29. marta „Beogradski savremeni balet Smiljane Mandukić“ gostuje na Velikoj sceni Ateljea 212.
- 7. maj snima koreografiju za Radio televiziju Beograd emisiju *Muzički atelje*.
  - 18. maja „Beogradski savremeni balet“ Smiljane Mandukić gostuje na Velikoj sceni Ateljea 212. Koreografije na muziku savremenih kompozitora.
  - 22. novembra snima za Radio televiziju Beograd koreografiju za emisiju *Petakom u 22*.
1983. – 14. novembra učestvuje na II muzičkoj jeseni u Svetozarevu, na program su: *Magnifiko* (muzika: V. Trifunović) *Senke u raju* (muzika: G. Maler) *Catharsis* (Z. Hristić) *Resavska pećina* (muzika: Arsenije Jovanović), *Arion* (V. Trajković), *Sekvence '81* (H. Hancock) i *Roboti* (Kraftwerk) Igraju: Vesna Milanović, Mare Sesardić-Kolundžija, Mirjana Gusić, Miljana Marković, Vera Obradović, Ksenija Vuletić, Marija Kreća, Suzana Popović, Zorana Peković, Đorđe Ojdanić, Ljupče Đordović.
- 21. februara koreografiju *Prelidijum za sutra*, snima za Radio televiziju Beograd.

- 13. maja snima koreografiju za emisiju *Sinfonijski epos* za Radio televiziju Beograd.
  - Učestvuje sa trupom na D anima kulture Vračara 5-11. decembra.
  - 19. maja učestvuje sa trupom na Jugoslovenskim susretima mladih, Majske dani baleta, Koncert istaknutih jugoslovenskih slobodnih i baletskih trupa – *Igra zove*, Narodno pozorište – Scena u Zemunu. Koreografije: *Pećina*, (A. Jovanović) *Sećanje na Indiju* (R. Šankar) igra Sanja Krsmanović i koreografija Nelle Antonović (rađena u sklopu trupe Mandukićeve) *Proviđenje* (muzika: Dejan Stefanović) igra Vera Obradović. Smiljana Mandukić je podsticala koreografsko stvaralaštvo svojih učenica.
  - Učestvuje na „Ljubljanskim d anima plesa“.
1984. - 5. jula, Kalemeđdanski sutoni u Umetničkom paviljonu Cvijeta Zuzorić, na programu: Arion, Proviđenje, Sećanje na Indiju, Sirinks, Akatist („Freske“), Igra koza, Roboti, Komadi za flautu, Divlje proleće (u koreografiji Vesne Milanović). Sirinks, Igra koza i komadi za flautu su muzička intermeca, a muzički gost programa je flautista, Dejan Gavrić. Igraju: Vesna Milanović, Sanja Krsmanović, Vera Obradović, Marija Kreća, Olivera Stanojević i Suzana Popović.
1984. - „Beogradski savremeni balet“ gubi deo članstva, pošto se Mare Sesardić-Kolundžija (u Beogradu udata za Jovana Kolundžiju) odvaja i odvodi otpliske polovinu igračica i formira svoju trupu pod nazivom „Dankan“.<sup>22</sup>
1985. - „Beogradski savremeni balet“ gostuje u Sarajevu 27. oktobra u Domu mladih, u okviru Oktobarskih dana kulture, sa celovečernjim programom pod nazivom *Ritmovi XX veka*. Na programu: *Svečanost* (muzika: V. Trifunović), *Sećanje na Indiju* (R. Šankar), *Arion* (V. Trajković)<sup>23</sup>; *Pećina* (A. Jovanović)<sup>24</sup>; *Divlje proleće* (Solomon I Lori), *Neki novi ritmovi – Nešto sasvim lično* (muzika: Vladimir Ljubinković i *Piromanija* (muzika: Alan Parsons). Igraju: Marija Kreća, Miljana Marković, Olivera Stanojević, Zorana Peković, Vera Obradović, Ljiljana Miškov, Dragana Pavković, Đorđe Ojdanić i Ljupče Đorđević.
- Snima televizijsku emisiju o svom radu pod nazivom „Govor tela“, reditelj: Srboljub Božinović

<sup>22</sup> Mare Sesardić Krpan danas predaje na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, na Katedri za glumu, Scenski pokret i osnove plesa. Po ugledu na Smiljanu Mandukić priređuje prvi nastup svoje trupe u Ateljeu 212, 1985. godine pod nazivom *Kad zagrizem jabuku*.

<sup>23</sup> Opis koreografske: „Legenda, po Platonu: Ariona su delfini posle brodoloma izbacili na obalu. On zamišlja da su to lepe Undine. Igra sa njima, a kada one nestaju on kreće dalje svojim putem“.

<sup>24</sup> Opis: „Dva seljaka kreću u pećinu. Kamenje, ptice, žabe, zmije poprimaju u njihovoј fantaziji oblik lepih devojaka. San i java“.

1986. – 6. novembra *Ritmovi XX veka* u Ateljeu 212, celovečernji program.
1989. – Koncert na Kolarčevom narodnom univerzitetu.
- Snima za Televiziju Beograd *Smrt Majke Jugovića* (muzika: Rajko Maksimović) režija: Milica Dragić.
  - 19. juna koncert *Beogradskog savremenog baleta*, Ciklus: Podijum mладих, *Smrt majke Jugovića*, povodom 600 godina od Kosovske bitke.
1990. – Izlazi iz štampe njena knjiga *Govor tela, iskustvo modernog baleta*, izdavač: Sfairos, Beograd; 6. novembra održana promocija knjige u Umetničkom paviljonu „Cvijeta Zuzorić”, izvode se tri koreografije, jedna od njih je *Smrt majke Jugovića*, a o knjizi govore: Milica Zajcev, Jovan Ćirilov, Ivanka Udovički i Dubravka Maletić.
1992. – 12. maja umire u bolnici „Dragiša Mišović“ u Beogradu u 84. godini života.

#### 8.1.3. Nada Kokotović (1944, Zagreb)

1944. – Rođena 2. aprila u Zagrebu, iz mešovitog braka, pola je Srpskinja, a pola Hrvatica u porodici. Nada<sup>25</sup> ima dve sestre. Majka i otac su bili socijalisti.
1951. – Polazi u osnovnu školu.
- 1956-1963. – Uči balet u plesnom studiju Milane Broš (1929-2012) u Zagrebačkom pionirskom kazalištu (danasa Zagrebačko kazalište mладих).
1953. – Upisuje Srednju baletsku školu u Zagrebu. Napušta Baletsku školu 1956. i odlazi u Pionirsko kazalište. Od 1956. nastupa na TV.
- 1958-1964. – Članica Zagrebačkog pionirskog kazališta, radila sa Silvom i Milanom Broš (danasa Zagrebačko kazalište mладих).
- 1960-1965. – Pohađa plesne tečajeve i usavršava se kod bračnog para Saharov na Akademiji u Sieni, u Italiji – Accademia Musicale Chigiana.
- 1962-1969. – Profesionalno igra u Komornom ansamblu slobodnoga plesa – KASP – u Zagrebu, 1962. godine osniva ga Milana Broš, koja je bila u dodiru sa koreografskom Anom Nej Maletić, učenicom Mage Magazinović.
1963. – Završila Klasičnu gimnaziju u Zagrebu i upisuje filozofiju i francuski jezik na Filozofском fakultetu u Zagrebu.
- Vraća se u Baletsku školu.

<sup>25</sup> Biogram je autorilzovala Nada Kokotović, na čemu joj dugujem veliku zahvalnost. Podaci za biogram prikupljeni su zahvaljujući profesorki Svenki Savić, Centru za Rodne studije u Novom Sadu, Arhivu SNP-a, dr Mirjani Brković, upravnici centralne biblioteke, Juditi Plankos iz Subotice, Muzeju pozoršne umetnosti u Beogradu. Korišćeni su i podaci iz razgovora sa Nadom Kokotović i Neđom Osmanom, koji je priložen u dodatku. Deo podataka je korišćen iz online arhive KPGT-a, dostupno na

1964. – Nagrada za koreografiju „Aleksandar Saharov“ u Sjeni u Italiji.
1965. – Završava Baletsku školu u Zagrebu.
- Nagrada za koreografiju Grand-Prix u Parizu.
  - Profesionalno igra u „Opera da camera di Milano“ i gostuje u Japanu i na Filipinima.
- 1966-1971. – Profesionalno igra u Baletu Hrvatskog narodnog kazališta (HNK) u Zagrebu.
1970. – Počinje koreografsku karijeru: radi svoj koreografski debi u dramskoj predstavi po M. Krleži, *Kraljevo*, sa rediteljem Dinom Radojevićem u Dramskom kazalištu „Gavella“.
1971. – Radi projekat za Muzičko bijenale u Zagrebu – predstava *Lied* na muziku Ive Maleca – Nagrada „Sedam sekretara Skoja“.
- Koreografiše u drami *Hamlet u selu Mrduša Donja*, Ive Brešana, režija Božidar Violić; učestvuje na Dubrovačkim letnjim igrama; nagrada za baletsku predstavu *Lied* na muziku Ive Maleca; koreografija u drami *Priča o vojniku*, muzika Igor Stravinski, režija V. Gerić.
1972. – 1976. - učestvuje na Dubrovačkim letnjim igramama kao saradnica za Scenski pokret
1972. – Saradnica je za Scenski pokret na predstavi *Woyzeck*, G. Bihner, režija Vladimir Gerić, Teatar ITD, Zagreb
- Saradnica je za Scenski pokret na predstavi *Macbett*, Ežen Jonesko, režija T. Durbešić. Teatar ITD, Zagreb
1973. – Radi plesni projekat *Nakupljanje, na muziku*, I. Kuljerić, za Muzičko bijenale u Zagrebu.
- Učestvuje na Dubrovačkim letnjim igramama.
  - Upisuje režiju na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu.
1974. – Postavlja balet 7 + 7 u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.
1974. – 1975. Dobija jugoslovensko-američku stipendiju (Airex) za jednogodišnju specijalizaciju u SAD.
1975. – 1976. Dobija Fordovu stipendiju za New York City Balet.
1975. – Lična je asistentkinja Žorža Balanšina u Njujork Siti Baletu, radi i postavlja *Ariadnu na Naksosu* u Njujorškoj državnoj operi. Režira u pozorištima Off-Off-Broadway i Alice Tully Hall.
1975. – Radi Plesni Projekat, *Korant*, na muziku L. Lebič, za Muzičko bijenale u Zagrebu.
1976. – Saradnica je za scenski pokret u predstavi *Edip na Kolonu*, u reziji Billa Gaskila, Dubrovačke letnje igre.
1976. – Povratak u Jugoslaviju.
- Saradnica je za scenski pokret na predstavi *Kako je Odisej susreo Kiklopa*, Euripid i Carić, režija M. Carić.

- 1977. – Kao pomoćnica reditelja i koreografkinja ostvaruje prvu saradnju sa Ljubišom Ristićem, zajedno postavljaju predstavu *Michelangelo Buonarroti*, po Miroslavu Krleži, Splitsko ljetu, u Splitu.
  - Ulazi u emotivnu partnersku zajednicu sa Ljubišom Ristićem.
  - Sa Ljubišom Ristićem, Dušanom Jovanovićem i Radetom Šerbedžijom osniva KPGT u Zagrebu. Okupili su se u radu na predstavi *Oslobodenje Skoplja*, u produkciji Centra za kulturnu djelatnost Socijalističkog saveza omladine Zagreba, premijera je održana u jednom srednjoškolskom dvorištu u Zagrebu.
  - Vodi sa Ljubišom Ristićem KPGT. Saradnja traje do 1991. godine.
  - Radi projekat za Mužičko bijenale u Zagrebu, predstava *Pan – plesne slike* (muzika N. Devčić, festivalski ansambl).
  - Radi koreografiju za predstavu *Kakav kupleraj*, Ežena Joneska, režija I. Kunčević, u Teatru &TD,
- 1978. – 1. aprila, premijera prve predstave koju naziva koreodramom - *Toska* u Celju i u Zagrebu u ITD teatru i saradnji sa Slovenskim ljudskim gledališčem iz Celja. Potpisuje se na plakatu kao koreograf koreodrame i koreorežiser. Režiser koreodrame je Ljubiša Ristić.
  - Avgust, predstava *Toska* se izvodi na XXIV Splitskom ljetu, na Velikom i Malom Kašteletu.
- 1978/79. – Radi koreografiju i kao pomoćnica reditelja za predstavu *Kamov smrtopis*, S. Šnajdera, reditelj Ljubiša Ristić, Drama Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.
- 1978. – Vodi sa Ljubišom Ristićem KPGT.
  - 4. avgusta premijera *1918 Hommage à Krleža*, koreografkinja i pomoćnica režije, Hrvatsko narodno kazalište Split.
- 1979. – Predstava *Kamov smrtopis*, učestvuje na Sterijinom pozorju u Novom Sadu.
  - Sarađuje na TV filmu *Balade Petrice Kerempuha*, prema Miroslavu Krleži, režija Ljubiša Ristić, TV Zagreb.
  - Dolazak u Beograd u kome ostaje do 1985. U Beograd je došla kad je Ljubiši Ristiću umro otac, po želji njegove majke.
- 1980. – Radi kao saradnica na scenariju za film, koji snima sa Ljubišom Ristićem, *Luda kuća* za Jadran film Zagreb, prikazan je u okviru informativnog programa filmskog festivala u Puli.
  - 15. septembra radi koreografiju za predstavu *Hamlet*, režija Ljubiša Ristić, Hrvatsko narodno kazalište Split, Bitef.
  - Radi koreografiju za predstavu *Držićev san*, režija Ljubiša Ristić, u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu.
- 1981. – Radi koreografiju i kao pomoćnica režije za predstavu *Misa u a-molu*, režija Ljubiša Ristić, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana.

- Sarađuje na eksperimentalnom filmu *Kugla glumište*, režija Ljubiša Ristić, TV Beograd.
  - 14. Bitef, izvodi se predstava *Hamlet*, režija Ljubiša Ristić, Hrvatsko narodno kazalište Split.
  - Koreodrama *Don Kihot je oputovao u san*, (koju je izvela Ivanka Lukateli) na 8. festivalu monodrame i pantomime u Zemunu proglašena najboljom predstavom.
  - KPGT odlazi na turneju u Australiju sa predstavom *Oslobodenje Skoplja* D. Jovanovića.
  - Radi kao koreografinja i pomoćnica reditelja predstavu *Persijanci*, po Eshilu, režija Ljubiša Ristić, Slovensko mladinsko gledališče u Ljubljani.
1982. - U februaru radi koreografiju i režiju koreodrame *Otelo je ubio Dženis*, u Nacionalnom pozorištu u Beogradu.
- 12. novembar *Otelo je ubio Dženis*, gostuje u Cankarjevom domu u Ljubljani.
  - Radi režiju i koreografiju za koreodramu *Lizistrata*, Aristofan i S. Foretić, HNK u Splitu.
  - Apsolvirala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.
  - Odlazi sa pozorištem KPGT na turneju od tri meseca sa predstavom *Oslobodenje Skoplja*, D. Jovanovića po SAD-u.
1983. - 15. jula radi koreografiju predstave *Nabuko*, režija Paolo Mađeli, 29. Splitsko ljeto.
- 12., 13., 14. avgusta radi predstavu *Vojna tajna*, Dušan Jovanović, režija Ljubiša Ristić, 29. Splitsko ljeto.
  - Radi mjuzikl *Tijardović, život i vrijeme*, I. Tijardović, Ristić i M. Smoje, koreografija Nada Kokotović, Hrvatsko narodno kazalište Split, Splitsko ljeto.
1984. - Osniva sa Ljubišom Ristićem Godo fest u Beogradu.
- 31. decembra radi koreografiju i kao pomoćnica režije za predstavu *Karmina Burana* u Sava centru u Beogradu, režija Ljubiša Ristić.
  - koreografinja i pomoćnica rezije na predstavi *Persijanci*, Eshila na Festivalu u Adelaide u Australiji.
1985. - zajedno sa Ljubišom Ristićem preuzima Subotičko narodno pozorište.
- 2. i 3. aprila radi režiju za Gala koncert baletskih umetnika Jugoslavije u Domu sindikata u Beogradu.
  - 12. oktobra izvodi se premijera predstave *Madač Komentari*, prema drami Imrea Madača, u Subotici.
  - Režira predstavu *Čovekova tragedija* zajedno sa Ljubišom Ristićem.
1986. - 15. jula radi režiju i koreografiju koreodrame *Otelo*, prema drami Vilijama Šekspira, Šekspir fest na Paliću.

- Radi režiju i koreografiju koreodrame *Pukovnik*, po tekstu romana *Pukovniku nema ko da piše* Gabrijela Garsije Markesa.
  - 8. decembra radi režiju i koreografiju koreodrame *Sajgon*, prema motivima romana *Ljubavnik*, Margaret Diras.
  - Radi režiju i koreografiju predstave *Mizantrop*, prema drami Molijera, Molijer-fest.
  - 1. jula počinje Yu fest koji organizuje sa Ljubišom Ristićem, u Subotici, Budvi, Kotoru. Osniva sa Ljubišom Ristić letnji festival Budva grad teatar.
  - Gostovanje u Meksiku na Cervantino festivalu.
  - Emotivna partnerska zajednica sa Ristićem ulazi u krizu.
1987. - Koreodrama *Anita Berber* (muzika: Čajkovski, List, Mocart, Šenberg, Ravel) premijerno je izvedena u Milhajmu, Nemačka.
- *Anita Berber* otvara festival u Budvi, gde osniva letnju otvorenu pozorišnu školu sa Ljubišom Ristićem.
1988. - 8. jul radi režiju i koreografiju za predstavu *Long play*, prema tekstu Gorana Stefanovskog, za Narodno pozorište u Sarajevu.
- 13. jula radi koreografiju predstave *Bloody Mary*, režija Ljubiša Ristić, projekat Lendel, Šerbedžija, Kokotović, Ristić, muzika Gabor Lendel, YU fest.
  - Sedmodnevno gostovanje u Berlinu i gostovanje u Milhajmu u Nemačkoj.
  - Emotivno se razilazi sa Ljubišom Ristić, ali nastavljaju profesionalnu saradnju do 1991. godine. Na poziv Želimira Žilnika prelazi da radi za Televiziju Novi Sad.
1989. - Postavlja predstavu *Long play*, Gorana Stefanovskog, za Narodno pozorište u Sarajevu.
- 1. juna radi režiju i koreografiju koreodrame *San letnje noći*, muzika Rekvijem, V.A. Mocarta, režiju i koreografiju postavlja u Meksiko Sitiju na predlog Hozea Luis Kruza, u areni sa 245 metara u prečniku.
  - 12. avgusta radi režiju i koreografiju koreodrame *Plavobradi*, muzika Mitar Subotić prema operi Bele Bartoka, YU – fest. Premijera je najavljenja kao mogući prilog raspravi o feminizmu.
  - 14. oktobra radi koreografiju drame u dva čina *Jegor Buličov*, muzika Davor Roko, režija Dušan Jovanović, Srpsko narodno pozorište Novi Sad.
  - 2. septembra radi koreografiju za predstavu *Aretej*, Miroslav Krleža, režija Dušan Jovanović, muzika Toma Prošev, YU – fest.
  - 21. oktobra, radi režiju i koreografiju koreodrame *U potrazi za izgubljenim vremenom*, Marsel Prust, Srpsko narodno pozorošte Novi Sad.
  - 27. oktobra, radi koreografiju operete u tri čina *Knjeginja čardaša*, muzika Imre Kalman, libreto Laslo Vegel, režija Nikita Milivojević, Srpsko narodno pozorište Novi Sad.

- 29. decembra radi režiju i koreografiju koreodrame *Preko sedam mora*, prema drami Lasla Vegela, muzika Gabor Lendel, Mala sala Subotičkog narodnog pozorišta, YU – fest.
  - 30. decembra koreodrama *Mala mađarska pornografija*, prema delu Petera Esterhazija. YU – fest i Festival MES u Sarajevu.
  - Učestvuje sa koreodramom *Pukovnik* na Međunarodnom pozorisnom festival u Kostariki.
1990. - 3. marta radi režiju i koreografiju predstave *Smrt Smail-age Čengića*, (Simfonij-ske igre Gabora Lendela po motivima speva Ivana Mažuranića), Srpsko narodno pozorište Novi Sad.
- 24. marta radi koreografiju scenske kantate *Atlantida*, Manuel de Falja & Ernesto Halfter, libreto prema poemi Žasinta Verdagera, režija Ljubiša Ristić, Srpsko narodno pozorište Novi Sad.
  - 25. juna radi koreografiju za predstavu *Preobraćenje bludnice Taide*, po Hrosviti, režija Saša Malešević, Srpsko narodno pozorište Novi Sad.
  - 30. juna radi koreografiju predstave *Karlos i omadijani*, Piter Barns, muzika Predrag Vranešević, režija Goran Vukčević, Srpsko narodno pozorište Novi Sad.
  - septembra radi koreografiju predstave *Čekajući Fortinbrasa*, po Dubravki Knežević, muzika Gabor Lendel, adaptacija i režija Vladimir Lazić, Srpsko narodno pozorište Novi Sad.
  - Pokreće „Emergency exit“ u Subotici – Festival plesnog teatra i koreodrame za koji je kao umetnička direktorka festivala napravila selekciju predstava i plesnih grupa iz Jugoslavije i inostranstva.
  - 29. decembra radi režiju i koreografiju koreodrame *Nojeva barka*, muzika Mitar Subotić, Narodno pozorište u Subotici.
1991. - 23. februara održava Prvi internacionalni festival plesnog teatra „Emergency exit“ u Subotici.
- 19. avgusta postavlja režiju i koreografiju za koreodramu *Mansarda*, prema Danilu Kišu. Predstava je izvedena u Sarajevu u okviru Yu festa.
  - Radi kao asistentkinja režije i koreografske predstave *Misa u A-molu*, prema delu *Grobnica za Borisa Davidovića*, Danila Kiša, autor, reditelj i scenograf Ljubiša Ristić, Slovensko mladinsko gledališče, YU – fest.
  - Diplomira na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu, na Odseku za filmsku i TV režiju i bavi se televizijskom režijom.
  - Prelazi na Televiziju Novi Sad, na poziv Želimira Žilnika.
  - Nagrada Hrvatskoga instituta za pokret i ples za zasluge u razvoju suvremenoga plesa.

- Sa koreodramom *Nojeva barka* gostuje na sceni Doma mladih u Sarajevu, u okviru programa 7. Sarajevske zime.
- 1989-1990. – Šef Baleta u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu.
- 1992. – Emigrira sa glumcem Neđom Osmanom, u Nemačku, gde živi i radi kao koreografinja i rediteljka do danas. Počinje rad ispočetka u drugoj zemlji i kulturi.
- 1993. – Radi koreografiju *Carmen*, J. Ulricha,
  - Radi koreodramu *Don Quijote*, H. Zender u Štutgartu.
- 1995. – Radi predstavu *Hamletmašina*, Hajnera Milera, u Teatralu u Uni. Tekst joj je poklonio pisac na Bitfu 1978. godine, predstava je rađena sa glumcima iz cele Evrope. Izvodila se u 24 prostorije podruma stare pivare.
- 1995. – Osniva sa glumcem Neđom Osmanom, koji je kao član Teatra Pralipe angažovan u teatru Mülheiman der Ruhr kod Roberta Ciullia, – Theater Exit u Uni, gradu bližu Dortmundu.
- 1995. – Radi koreodramu, *Gospođica Julija*, Strindberg.
- 1995. – Radi predstavu *Goya*, Tanz Forum, Keln.
- 1998. – Radi koreodramu *Molloj' Schwester*, S. Beckett u Braunšvajgu.
- 1996. – U Nemačkoj, u Kelnu, zajedno sa Neđom Osmanom, glumcem, osniva TKO teatar, akronim od Teatar Kokotović Osman. U teatru TKO bavi se posebno „postratnom dramaturgijom“, ali tom temom koju naročito analiziraju žene pisci. U Nemačkoj režира od Konstanze, preko Štutgarta, Tbingena, Sarbruckena, Kelna, Vicburga, Kaiserslauterna, Berlina do Züricha, Beograda, St. Petersburga, Bitole, Rijeke

Dalji podaci u Biogramu dati su u formi u kojoj su dobijeni od koreografinje.

#### In Vorbereitung:

- 2016 : „Sterben in Kroatien“ von Slavenka Drakulic (Theater tko Köln) Regie
- 2016: „Wer hat Angst von Virginia Woolf“ von Edward Albee (Nationaltheater Rijeka, Kroatien)
- 2016: „Orlando“ Oper von Fridrich Händel (Die Rathaus Oper, Konstanz), Regie Arbeiten seit 1992
- 2015: „Familienportraits“ von Karen Köhler, (Theater tko Köln) Regie, Choreografie
- 2015: „Kassandra“ nach Christa Wolf, Tanztheater (Theater tko Köln) Regie, Choreografie, Dramaturgie
- 2015: „Der unbekannte Vogel“, Oper von Martin Derungs UA (Rigiblick Theater Zürich), Regie
- 2014: Schwarzbrot – von Davor Spisic, (Theater tko Köln), Regie, Raumkonzept Nada Kokotovic

- 2014: „Kassandra“ von Christa Wof, (CO-Produktion Pfalztheater Kaiserslauter und Theater TKO ), Regie, Choreografie Nada Kokotovic
- 2013: „I Pagliacci“, Oper von Leoncavallo/Derungs (Die Rathaus Oper, Konstanz), Regie
- 2013: „Rukeli“ nach dem Text „Zigeuner-Boxer“ von Rike Reiniger (Theatertk Köln) Regie, Dramaturgie
- 2013: „Elses und andere Geschichten“ von Nada Kokotović und Nedjo Osman, (Theater tk Köln) Regie, Bühnenbild
- 2012: „Elses Geschichte“ UA nach dem Kinderbuch von Michail Krausnik, für die Bühne bearbeitet von Nada Kokotovic und Nedjo Osman, (Theater und Orchester Heidelberg), Regie, Bühnenbild
- 2012: „Der Mann im Flur“ nach dem gleichnamigen Roman von Marguerite Duras (Flur3) Tanztheater, (Theater tk Köln), Regie, Choreografie, Raumkonzept CO-Produktion Theater TKO und Tanztheater Skopje, Mazedonien
- 2011: „Medea“ von Euripides/Müller, (Stadttheater Bitola, Mazedonien), Regie, Choreographie
- 2011: „Unter Tage“ von Sigrid Behrens, (Theater tk Köln) Regie, Bühnenbild
- 2011: „Hamletmachine“ von H. Müller, Tanztheater (Theater tk Köln), Regie, Choreografie, Bühnenbild)
- 2010: „Tosca“ von Gioia, Zuppa (Vera Komissarzhevskaya Theatre St Petersburg) co Regie, Choreografie
- 2010: „Sisyphos Mythos“ von Albert Camus, Tanztheater (Theater tk Köln), Regie, Choreografie, Bühnenbild
- 2010: „Beggar’s Oper“ von B. Britten (Die Rathaus Oper, Konstanz), Regie, Choreografie
- 2010: „BRD Fragmente“ UA (Mainfranken Theater Würzburg), Regie, Bühnenbild
- 2009: „Spuren der Verirrten“ von Peter Handke, Tanztheater (Theater tk Köln), Choreographie, Regie, Bühnenbild
- 2009: „Das Leben ist Traum“ von Calderon dela Barca (Sloßtheater Moers ), Regie, Bühnenbild
- 2008: „Hänsel und Gretel“ Oper von Engelbert Humperdinck (Mainfranken Theater Würzburg)
- 2008: „Paarweise“ Tanztheater (Theater tk Köln), Choreographie, Regie, Bühnenbild
- 2007: „Unter Tage“ von Sigrid Behrens UA (Mainfranken Theater Würzburg), Regie, Bühnenbild
- 2007: „L’Orfeo“ von Claudio Monteverdi (Die Rathaus Oper, Konstanz), Regie, Raum Idee, Choreografie
- 2007: „Familiengeschichte, Belgrad“ von Biljana Srbiljanovic (Theater tk Köln), Choreographie, Regie, Bühnenbild
- 2006: „Peer Gynt“ von Henrik Ibsen (Mainfranken Theater Würzburg), Regie, Bühnenbild

- 2006: „Kleinbürgerhochzeit“ von Bertolt Brecht (Theater tko Köln), Regie, Bühnenbild
- 2005: „Acht Frauen“ von Robert Thomas (Staatstheater Saarbrücken), Regie, Choreographie, Bühnenbild
- 2005: „Il Barbiere di Siviglia“ Oper von Giovanni Paisiello (Die Rathaus Oper Konstanz), Regie
- 2005: „Tritte und andere Stücke“ von Samuel Beckett (Sommer Theater Konstanz/Überlingen), Regie
- 2005: „Macbeth“ von W. Shakespeare (Mainfranken Theater Würzburg), Regie, Bühnenbild
- 2005: „Drei Schwestern“ nach Anton Tschechow, ein Tanz-Projekt (Theater tko Köln), Choreographie, Regie
- 2004: „Hotel Europa“ von Goran Stefanovski (Theater tko Köln), Regie zusammen mit Nedjo Osman
- 2003: „Quartet“ von Heiner Müller (Theater tko Köln), Regie, Bühnenbild
- 2003: „Courage: Überlebensstrategien von Mütter“ ein Projekt von Nada Kokotovic und Christel Jörges (Theater tko Köln), Regie, Bühnenbild Nada Kokotovic
- 2003: „Hamletmaschine“ von Heiner Müller (CZDK Belgrad), Regie, Dramaturgie, Choreographie
- 2002: „Zebrastreifen“ ein Projekt von Nada Kokotovic (Theater tko Köln), Regie, Choreographie
- 2002: „Struwwelpeter“ von Julian Crouch und Phelim McDermott (Staatstheater Saarbrücken), Regie, Choreographie, Bühnenbild
- 2002: „Drahtseilakt“, ein Projekt (Theater tko Köln), nach dem Essaybuch von Dubravka Ugresic, „Kultur der Lüge“
- 2002: „Sommersalon“ von Coline Serreau (Landes Theater Tübingen), Regie, Choreographie, Bühnenbild
- 2001: „Richard III“ von W. Shakespeare (Theater tko Köln), Regie, Choreographie, Bühnenbild
- 2001: „Philoktet“ von Heiner Müller (Staatstheater Saarbrücken), Regie, Bühnenbild
- 2001: „Nashorn“ von Eugene Ionesco (Landes Theater Tübingen), Regie, Bühnenbild (nicht ausgeführt)
- 2001: „Cigla“ von Filip Sovagovic (Stadttheater Konstanz), Regie, Bühnenbild
- 2000: „Tanz Palast“, eine musikalische Reise, nach dem Stück „Le Bal“ Theatre du Campagnol (Stadttheater Konstanz), Regie, Choreographie und Bühnenbild
- 2000: „Clockwoork Orange 2004“ von A. Burgess (Staatstheater Saarbrücken), Regie, Choreographie, Bühnenbild
- 1999: „Belgrader Trilogie“ von Biljana Srbljanovic (tko Choredrama/Romano Theatro), Regie, Bühnenbild

- 1999: „Belgrader Trilogie“ von Biljana Srbljanovic (Stadttheater Nordhausen), Regie, Bühnenbild
- 1999: „Mein Engelchen, mein Äugelein, mein Stern“, ein Theaterprojekt von Christel Jörges und Nada Kokotovic nach „Goethe und die Frauen“ (Frankfurt am Main) Regie, Raumkonzept und Choreographie
- 1999: „Die Zofen“ von Jean Genet (Stadttheater Konstanz), Regie, Bühnenbild und Choreographie
- 1998: „Mein Liebling bist du“ von Chris Ohnemus (Staatstheater Saarbrücken), Regie, Bühnenbild
- 1998: „Die Geschichte vom Soldaten“ von Strawinsky & Ramuz (Stadttheater Konstanz), Regie, Bühnenbild, Choreographie
- 1997: „Lysistrate“ von Aristophanes (Staatstheater Saarbrücken), Regie, Bühnenbild, Choreographie
- 1997: „Die Geschichte der Carmen“, ein Projekt (Stadttheater Konstanz), Regie, Bühnenbild, Choreographie
- 1997: „Joko feiert seinen Jahrestag“ von Roland Topor (Stadttheater Konstanz), Regie, Bühnenbild
- 1997: „Ein Tag, eine Frau, ein Mann“, ein tko Projekt (Choreodrama/Romano Theatro), Regie, Bühnenbild, Choreographie
- 1996: Gründung des tko Choreodrama/ Romano Theatro, Köln
- 1996: „Black Rider“ von Wilson, Waits, Burroughs (Stadttheater Konstanz), Regie, Choreographie
- 1996: „Medea“ von Euripides/Müller (Stadttheater Konstanz), Regie, Choreographie
- 1995: „Goya“ von Jochen Ulrich (Tanz Forum Köln) Co-Choreographie
- 1995: „Molloy's Schwester“ nach Samuel Beckett (LOT Theater Braunschweig), Regie
- 1995: „Julie“ nach Arnold Strindberg, (Theater Exit Unna) , Regie, Choreographie
- 1995: Gründung des Theaters Exit Unna
- 1994: „Blaubart“ von Bela Balasz (Stadttheater Konstanz), Regie, Choreographie
- 1994: „Hamletmaschine“ von Heiner Müller, („Theatrale“, Unna), Regie, Choreographie, Dramaturgie
- 1993: „Don Quijote“, Oper von Hans Zender (Stuttgart Oper), Choreographie
- 1993: „Carmen“ von Jochen Ulrich (Tanz Forum Köln), Choreographie-Mitarbeiterin
- 1993: Workshop-Leiterin für Bühnenangehörige, Theatertreffen Berlin
- 1992: „Nachtasyl“ von Maxim Gorki (Theater a. d. Ruhr, Mülheim) Regie-Mitarbeiterin von Roberto Ciulli

#### 8.1.4. Sonja Vukićević (1951, Valjevo)

1951. – rođena 12. juna u Valjevu.

- Sonja<sup>26</sup> od pete godine živi u Beogradu. Otac Đoko bio je Crnogorac, po zanimanju vojno lice, general i narodni heroj, majka Olga iz familije Sorgo koja je došla iz Beča, po zanimanju profesorka istorije, ima dva starija brata, Slobodan, mašinski inženjer i Vladimir, filozof, profesor estetike u Nemačkoj i na Cetinju. Sa roditeljima se selila 28 puta, dok se nisu doselili u Birčaninovu ulicu u Beogradu, gde odrasta. Deda po majci je osnovao prvi biciklistički savez u Kragujevcu.
- Ime Sonja joj je dala majka po revolucionarki iz Sovjetskog Saveza za vreme II svetskog rata.
- Odrasta uz braću, ne ide u predškolsku ustanovu.

1958. – Polazak u prvi razred Osnovne škole „Petar Petrović Njegoš“ u Beogradu.

1959. – Polazak u Baletsku školu „Lujo Davičo“ u Beogradu, klasa Olge Jakovljević.

1966. – Završava osnovnu školu.

1966/67. – Upisuje se u Treću beogradsku gimnaziju. Paralelno ide u Baletsku školu „Lujo Davičo“, na časove iz igračkih predmeta.

1967. – 21. novembra recituje na ruskom jeziku, uz orkestarsku pratnju, pesmu Vladimira Majakovskog *Levi marš* u Savremenom pozorištu, na Svečanom koncertu učenika muzičkih škola „Mokranjac“, „Stanković“ i „Slavenski“ i Baletske škole „Lujo Davičo“ u čast 50 godina Oktobarske revolucije i Dana Republike.

1968. – 21. aprila igra u koreografijama na koncertu Baletske škole „Lujo Davičo“ u Narodnom pozorištu u Beogradu.

1969. – 27. aprila igra u koreografijama povodom proslave pedesetogodišnjice SKJ kada Baletska škola „Lujo Davičo“ priređuje *Koncert učenika*, Narodno pozorište u Beogradu.  
– 10. juna piše molbu da joj se odobri prisustvovanje audiciji u Narodnom pozorištu u Beogradu.

1969/70. – Četvrti razred gimnazije upisuje u Baletskoj školi „Lujo Davičo“.

1969. – 30. juna polaže audiciju za prijem u baletski ansambl u Narodnom pozorištu u Beogradu - Primljena je kao honorarna saradnica u Balet Narodnog pozorišta u

---

<sup>26</sup> Biogram je sastavljen zahvaljujući ljubaznosti i ukazanom velikom poverenju Sonje Vukićević, koja mi je nesebično pozajmila kompletну dokumentaciju iz lične arhive pri izradi ovog rada. Takođe, za biogram je korišćena dokumentacija Muzeja pozorišne umetnosti u Beogradu.

- Beogradu. Savet NP donosi odluku da joj se omogući nesmetano završavanje Baletske škole uz povremeno učestvovanje u predstavama za određenu naknadu.
1970. – Jun, diplomira u Baletskoj školi „Lujo Davičo“.  
– 24. juna polaže audiciju u Narodnom pozorištu.  
– 31. avgusta donosi se rešenje da je primljena na probni rad u Balet NP i počinje rad 1. oktobra u trajanju od godinu dana.
1971. – 1. oktobra - postaje stalna članica Baleta NP u Beogradu.  
– 17. januara, prva solistička uloga u predstavi *Huan od Carise*.
1972. – 18. marta igra u predstavi *Bahus i Arijadna*.  
– Igra u predstavi *Golem (čovek od blata)*, Dimitrija Parlića, lik Debore. Tu predstavu igra i na gostovanju NP u Madridu.
1973. – Igra u predstavi *Pikova dama*, Opera NP.  
– Snima za Radio televiziju Beograd baletske emisije *Na pragu sna* potom *Razpete i Svetovi...R.*
1974. – 4. jula premijerno izveden balet *Darinkin dar* (Igra ulogu Darinkine čerke, kasnije igra i glavnu ulogu majke).  
– oktobra *Darinkin dar* otvara šesti BEMUS u Beogradu.  
– tokom leta u Firenci upoznaje Morisa Bežara koji joj nudi angažman u svojoj trupi.
1975. – Igra glavnu ulogu u baletu *Kineska priča*, kada se razbolela balerina Višnja Đorđević, alternaciju je morala da pripremi za 24 sata.
1976. – 28. februara igra ulogu Mercedes u predstavi *Karmen*, koreografkinje Vere Kostić, za 20 godina rada Lidije Pilipenko.  
– igra u ansamblu u II i IV činu *Labudovog jezera*, a u III činu igra *Špansku igru* u Narodnom pozorištu.
1977. – Januara igra stilizovanu *Špansku igru* u baletu Krcko Oraščić.  
– U Narodnom pozorištu u Beogradu posećuje radionicu moderne igre koju drži plesačica Irina Kompton.  
– Aprila snima *Baletske minijature*, emisiju za Radio televiziju Beograd.  
– Igra u trupi „Moriska“ koja neguje modernu originalnu ritmiku i snima za TV Beograd.  
– Avgusta, snima *Stav te pamet na komediju* prema delu Marina Držića u Kotoru.  
– Igra ulogu Aksinje u *Katarina Izmailova*.  
– Igra u baletskoj grupi Ivanke Lukateli, sa kojom snima emisije za Radio televiziju Beograd i novogodišnji program.  
– Snima za Televiziju Skoplje novogodišnju emisiju „Za ovu noć“ u režiji Antona Martija.  
– Snima „Čast mi je pozvati vas“, deset zabavno-muzičkih emisija.
1978. – Februar igra Mirtu u baletu *Žizela*.  
– 15. i 18. marta igra ulogu Vizije u predstavi *Faust*, u sceni Valpurgijska noć.

- 11. septembra igra: *Adađo*, (muzika: K. V. Gluk) *Smrt labuda* (muzika: Kamij Sen Sans), „Beogradski kamerni balet Dušana Trninića“ izvodi *Kamerno baletsko veče*, Atrijum Narodnog muzeja.
  - Septembar snima turističko propagandni film o Beogradu za zapadnonemačku televiziju, koreografija Dušan Trninić.
  - Novembar igra ulogu robinje Rumunke u obnovljenoj *Ohridskoj legendi*, u koreografiji Pije i Pina Mlakara u Narodnom pozorištu u Beogradu.
  - Za ulogu Rumunke dobija priznanje: godišnju nagradu Narodnog pozorišta.
- 1979.
- Januar igra ulogu Dadilje u baletu *Romeo i Julija* Narodno pozorište u Beogradu.
  - rešenjem Saveta Opere i Baleta raspoređena je na mesto soliste baleta u Narodnom pozorištu.
  - Gostovanje u Ljubljani sa baletima *Romeo i Julija i Katarina Izmailova* na Osmom baletskom bijenalu.
  - 30. septembra igra duet u *Las pasiones*, Baletsko veče u Narodnom pozorištu.
  - Općinjena baletom iz Londona Ramber „Surovi vrt“, prema delima i biografskim podacima Frederika Garsije Lorke.
  - 22 aprila igra u *Noći u vrtovima Španije*, II susret jugoslovenskih baletskih umetnika (Ljubljana).
  - Igra u predstavi *Korak* (muzika: Zoran Hristić) u koreografiji i režiji Milorada Miškovića, u Sava centru.
- 1980.
- 7. februara igra *Baletsko veče*, gostuju Majna Gilgud i Džonatan Keli.
  - leta provodi aktivno u internacionalnoj školi baleta Igora Uroševića u Rovinju.
- 1981.
- Operacija meniskusa.
  - Jun, jul, avgust provodi u letnjoj školi Igora Uroševića u Rovinju, gde upoznaje budućeg muža, Branislava Popovića.
- 1982.
- Udaje se za Branislava Popovića, stomatologa, koji kao muzičar svira u grupi „Zdravo“, svira saksofon i klavir.
  - 26. marta rađa čerku Hristinu Popović.
  - Koncert na Kanli-kuli u Herceg Novom, *Novi grade, sjediš na kraj mora*.
- 1983.
- Jun učestvuje na 11. Festivalu monodrame i pantomime u Zemunu sa insertom iz predstave *Etide*.
  - Igra u Španskoj igri u obnavljenom *Ščelkunščiku*, Narodno pozorište u Beogradu.
- 1984.
- Maj igra solo u koreografiji *Pomračenja* Vere Kostić.
  - Jun u ulozi Afroditine sveštenice igra u *Trijumfu Afrodite*, Narodno pozorište u Beogradu.
  - Juli igra *Pomračenja* na Godo festu u Beogradu.

- Februar igra *Sećanje* (muzika: Dvoržak) i *Ritam u Poziv na igru, od valcera do bluza*.
  - Decembar *Pomračenja* gostuju u Ljubljani, festival *Ples-gledališče*, u Zagrebu na sceni „Moša Pijade“.
  - Gostuje sa predstavom *Pomračenja* na Desetim svečanostima Ljubiša Jovanić u Šapcu.
  - 11.novembra izvodi *Pomračenja* na sceni Ateljea 212 u Beogradu.
  - U novembru *Pomračenja* gostuju u Sarajevu u hotelu Holidej In.
  - Igra u koreodrami *God o Nade Kokotović*.
  - 18. marta *Braća Karamazovi*, režija Ljubiša Georgijevski, Narodno pozorište u Beogradu.
- 1985.
- koreografiše i igra u drami *Dozivanje ptica*, režija Haris Pašović, u JDP u Beogradu.
  - Februar gostuje sa predstavom *Pomračenja* u Kragujevcu.
  - Koreografiše i igra u dramskoj predstavi *Poslednji dani čovečanstva*, režija Gorčin Stojanović, JDP u Beogradu.
  - Maj igra ulogu Albanke u *Ohridskoj legendi*, NP.
  - Časopis „Dancemagazine“, o njoj piše Lee Adair Lawrence povodom Jugoslovenskog gala baletskog koncerta na kome izvodi *Sećanje na prijatelja*.
  - Jul učešće na Dubrovačkim letnjim igrama sa prestavama *Pomračenja*, i *Tri-jumfi - Catuli Carmina i Trijumf Afrodite*, (muzika: Karl Orf), koreografija: Milko Šparemblek.
  - Gala koncert solista baleta Jugoslavije u Domu sindikata u Beogradu, izvodi *Sećanje na prijatelja*, koreografiju Vere Kostić kao omaž Indiri Gandi inspirisanu induskom igrom (muzika: Ravi Šankar).
  - Igra *Sećanje na prijatelja* na Festivalu monodrame i pantomime u Zemunu. Sona Vukićević je i član žirija festivala.
  - muž je napušta odlaskom u Afriku.
- 1986.
- Oktobar igra ulogu Kapetan Kuka u *Petru Panu* na zemunskoj sceni Narodnog pozorišta.
  - Maj igra dujetni balet *Quo vadis*, (muzika: Slobodan Habić) koreografija Vera Kostić, predstava je izvedena na Festivalu monodrame i pantomime u Zemunu, čemu prisustvuje Indira Gandhi.
  - Duet iz predstave *Quo vadis* je prikazan na Trećem gala koncertu baletskih umetnika Jugoslavije u Domu Sindikata i u Sloveniji na Gala koncertu baletskih umetnika iz cele Jugoslavije – IX srečanje baletnih umetnikov „Dnevi plesa 86“.
  - Razvodi se.

- April igra u baletu *Jelisaveta* (muzika: Zoran Eric), koreografija i režija Lidija Pilipenko, proslava 20. godina rada Ivanke Lukateli.
  - *Quo vadis* otvara treći Gala koncert baletskih umetnika Jugoslavije.
1987. - 14. marta igra u koreodrami *Uroboros*, koreografija i režija Damir Zlatar Frej, glavna uloga Sonja Vukićević, scena Tribine mlađih Kulturnog centra u Novom Sadu. Povređeno koleno i ligamenti na pretpremijeri. Premijeru izvodi pod inekcijama.
- Zbog povrede prinuđena da napravi pauzu.
1988. - februar igra ulogu Salome u predstavi *Saloma* Narodno kazalište „Ivan Zajc“ u Rijeci.
- 25. maj igra dramatični solo na poslednjem sletu za Dan mladosti na Stadionu JNA, (muzika: Ksenija Zečević) režija Paolo Mađeli, koreografija Damir Zlatar Frej.
  - April koreografiše za mjuzikl predstavu *Vilijeva menažerija* (muzika: Aleksandar Sanja Ilić) režija Petar Zec, Pozorište na Terazijama u Beogradu.
  - Učesnica na otvaranju 16. Festivala monodrame i pantomime, *Mali snovi Voltera M.*, van konkurenkcije.
  - Jul igra ulogu muze Terpsihore u predstavi „*Pruži mi ruku Terpsihora*“, koreografija Vladimir Logunov, festivalska produkcija, Grad teatar Budva.
  - Igra *Bolero*, koreografija Damir Zlatar Frej, (muzika: Moris Ravel), festivalska produkcija, Grad teatar Budva.
  - Decembar igra u predstavi *Mala sirena*, režija Petar Zec, u Sava centru u Beogradu.
1989. - 7. aprila koreografiše u predstavi *Dozivanje ptica*, režija Haris Pašović, (muzika: Zoran Eric) povod Jubileja Jugoslovenskog dramskog pozorišta, 41 godina od osnivanja.
- Maj igra u svojoj koreografiji *Krcko Oraščić (Hrestač dve)* sa Mirjanom Karanović, (muzika: Čajkovski) i igra u koreografiji Vladimira Logunova *Cartoon* (muzika: Zoran Eric) na Susretu jugoslovenskih baletskih umetnika u Ljubljani.
  - Oktobar, igra ulogu Gospođe Verdiren *U potrazi za izgubljenim vremenom* Marinka Prusta, koreografija i režija Nada Kokotović, SNP, Novi Sad.
  - Decembar igra u baletu *Samson i Dalila*, (muzika: Kamij Sen Sans), koreografija Lidija Pilipenko, Narodno pozorište u Beogradu.
  - Igra ulogu Žene u predstavi *Altum silencijum*, koreografija i režija Mark Bogart (muzika: Stevan Divjaković), Srpsko narodno pozorište u Novom Sadu.
1990. - Tokom jula na seminaru u Francuskoj – „Contemporary Days“ u Eks-an-Provansu, radi sa An – Mari Reno, i gleda predstavu „Triton“ Filipa Dekuflea na muziku naših narodnih kola u Avinjonu.

- 11. aprila *U potrazi za izgubljenim vremenom*, gostuje u Sava centru u Beogradu.
  - Radi koreografiju i igra u predstavi *Ruža vetrova*, režija Haris Pašović.
- 1991.- 30. marta, 21. aprila igra i koreografiše u koreodrami *Medeja*, pisac Arpad Genc, (muzika: Zoran Erić) režija Ivana Vujić, Bitef teatar, premijerno izvedena na Kalemegdanu.
- Maj koreografiše u predstavi *Ko se boji Virdžinije Vulf* Edvarda Olbija, (muzika: Davor Roko) u režiji Dušana Jovanovića, Beogradsko dramsko pozorište.
  - 11 juna igra i koreografiše u predstavi *Mario i madioničar*, Tomasa Mana, u režiji Nikite Milivojevića, Jugoslovensko dramsko pozorište.
  - 19-29. jula gostuje u Italiji u gradu Ćividale, na prvom Mitelfest festivalu Pentagonale, sa predstavom *Medeja* u režiji Ivane Vujić.
  - April ulogu Sudbine u baletu *Karmen*, u koreografiji Vladimira Logunova, (muzika: Rodion Ščedrin), Narodno pozorište Beograd.
  - April modni hepening Kuće mode „Zmaj“, kandidatkinja za najlegantniju ženu godine.
  - Ostvaruje prvu dramsku ulogu u predstavi *Čudotvorac*, u režiji Harisa Pašovića, Narodno pozorište Subotica.
  - Igra kao glumica, i radi kao koreografkinja, kostimografkinja u predstavi *Put za Nikaragvu* po Danilu Kišu, u režiji Harisa Pašovića, Narodno pozorište Subotica – YU-fest.
  - Avgust *Čudotvorac*, Kiš-fest u Beogradu.
  - 25. Bitef – igra *Medeju*, pisac Arpad Genc, režija Ivana Vujić.
  - Godišnja nagrada Fonda za kulturu Beograda '91.
  - Nagrada publike Bitefa '91 i Bitef teatra.
  - Predstava *Majka hrabrost*, režija Lenka Udovički, Pozorišno preduzeće Doma omladine, Beograd.
  - 29. decembra igra u koreodrami *Nojeva barka* Nade Kokotović, Narodno pozorište u Subotici.
1991. - Igra u koreodrami *Nojeva barka* Nade Kokotović, Narodno pozorište u Subotici, na festivalu koreodrame „Emergency exit“..
1992. - Januar koreografiše u predstavi *Zapali me*, prema tekstu Lenforda Vilsona, režija Alisa Stojanović, Beogradsko dramsko pozorište.
- 6. marta predstava *Lakrdijaš*, režija Irfan Mensur, Jugoslovensko dramsko pozorište.
  - 16. marta igra ulogu Majke u baletu *Vaskrsenje*, (muzika: II simfonija, Gustav Maler) koreografija i režija Lidija Pilipenko.
  - April, nagrađena na 20. Festivalu monodrame i pantomime u Zemunu, nagrada Zlatna kolajna za glavnu ulogu u predstavi *Medeja*, pisac Arpad Genc, režija Ivana Vujić.

- Maj radi koreo-reviju kuće mode „Zmaj“, *Trend 92*, muzika Sanja Ilić, Jugoslovensko dramsko pozorište.
  - 26. septembra igra *Medeju* na prvom festivalu „Mlad otvoren teatar“ u Skoplju.
  - 7. oktobra koreografiše, igra i glumi ulogu grobara i glumca u predstavi *Hamlet*, režija Gorčin Stojanović, Jugoslovensko dramsko pozorište.
  - 23-29. avgusta predstava *Medeja*, gostuje na festivalu u Edinburgu.
  - Decembar učestvuje sa predstavom *Medeja* na festivalu „Dani beogradskog eksperimentalnog teatra“ – *Eksperiment u pokretu*- u Bitef teatru.
1993. – 27. januara koreografiše u predstavi *Plava ptica*, Moris Meterlink, režija Irfan Mensur. Jugoslovensko dramsko pozorište.
- U februaru na probi *Plave ptice* na kojoj je uvežbavala glumicu Dijanu Šporčić pala je kroz otvor na sceni u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Posle osam dana igra u *Hamletu* sa kragnom.
  - koreografiše i igra u predstavi Gorčina Stojanovića *Majn Kamf* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu.
  - Igra u predstavi *Čudotvorac*, režija Haris Pašović, KPGT.
  - Mart radi koreografiju, scenografiju i režiju hepeninga, modna revija Verice Rakočević, hotel Hajat, Beograd.
  - igra Nojevu barku, koreodrama Nade Kokotović, KPGT.
  - 20. juna *Majn Kampf*, režija Gorčin Stojanović, JDP.
  - 1. decembra postavlja baletske inserte i igra u predstavi Irfana Mensura Nižinski u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Poslednje dve predstave igrala je sve igrачke uloge koje su bile deo predstave.
1994. – odlazi u penziju iz Narodnog pozorišta.
- Januar koreografiše i igra lik Brajan Ino u predstavi *Zigi, zvezdana prašina*, prema tekstu Marije Soldatović, režija Milorad Milinković, BITEF teatar.
  - učestvuje u filmu Bore Draškovića *Vukovar jedna priča* u ulozi Riđe.
  - Dobitnica Zlatnog Zmaja kao šik persona meseca maja.
  - koreografiše i igra u predstavi *Kralj Lir*, Vilijema Šekspira, rediteljka Karen Džonson, premijera na Petrovaradinskoj tvrđavi – Novosadski letnji festival, Srpsko narodno pozorište i Barski Ljetopis.
  - 23. septembra koreografiše i igra ulogu Andjela u predstavi *Poslednji dani čovečanstva*, Karl Kraus/Nenad Prokić, režija Gorčin Stojanović.
  - Svečano otvaranje prostora Velike Barutane sa predstavom *Medeja*.
  - Modna revija Verice Rakočević *Ljubav*, igra Sonja Vukićević, skulpture Olga Jančić, fotografije Vukica Mikača, peva Jadranka Jovanović, stihove kazuje Tanja Bošković, hotel Hajat, Beograd.
  - 4. decembra *Medeja* gostuje u Amsterdamu, Melkweg theatre.

1995. – Maj koreografiše i igra glavnu ulogu u multimedijalnoj predstavi, art performansu *Nacio*, (muzika Džon Koban) režija Mark Hoker, profesor na Arhitektonskom fakultetu u Londonu i Glazgovu, internacionalna trupa škotskih i jugoslovenskih umetnika, učestvuje na Mej fest festival u Glazgovu, dobija nagradu, od kritičara „Heralda“ i „Spektre“ dobija najviša priznanja.
- Jun koreografiše i igra u predstavi *Zli dusi*, Dostojevski, režija Ana Miljanić, Paviljon „Veljković“.
  - *Medeja* gostuje u okviru programa „Budva fest“.
  - *Medeja* gostuje na Dimitri festivalu u Solunu u Grčkoj.
  - *Medeja* gostuje u Dramskom teatru u Skoplju i Ohridu.
  - Predstava *Don Žuan*.
1996. – 22. marta učestvuje u heperingu u Bitef teatru *Ekstrem (Second hand Valerija Vuković)* gde se pojavljuje „obučena“ premazom od aleve paprike.
- 19. juna ostvaruje autorsku koreodramu *Magbet/ONO* u CZKD, muzika Zoran Erić, prvi put je kompletan autor, radi kostime, scenografiju i koreografiju i igra Ledi Magbet, predstavu posvećuje glumcu Žarku Lauševiću.
  - Koreodrama *Magbet/ONO* učestvuje na 30. Bitefu.
  - 17. avgusta koreografiše u predstavi *Banović Strahinja*, Borislav Mihajlović Mihiz, režija Nikita Milivojević, muzika: Zoran Erić, koreografija: Sonja Vukićević, produkcija Budva grad teatar, ista predstava zatvara 30. Bitef.
  - Igra povodom 130 godina oslobođenja Kikinde, *Umeće trajanja*, po scenariju Pere Zupca, reditelj Jovan Ristić, kompozitor Miroslav Štatković.
  - Novembar gostuje sa predstavom *Medeja* na festivalu pozorišta „La mama“ u Njujorku, izvodi preko deset predstava na festivalu.
  - Igra ulogu Olge u filmu Puriše Đorđevića *Tango je tužna misao koja se pleše*.
1997. – 12 januara Borka Pavićević najavljuje u „Politici“ da će otvoriti prvu školu plesnog teatra koju će voditi Sonja Vukićević.
- 23. januara u ponoć izvodi delove iz koreodrame *Magbet* na beogradskoj ulici ispred kordona milicije.
  - 11. februara učestvuje u protestu studenata beogradskih univerziteta.
  - Postavlja scenski pokret za prestavu *U plamenu strasti*, režija Gorčin Stojanović, Jugoslovensko dramsko pozorište.
  - 26. marta Ingrid Bergman u intervju za „Politiku“ izjavljuje da joj je predstava *Magbet* pomogla da razume šta se na političkom planu dešava u našoj zemlji.
  - 28. maja radi kao koreografkinja na predstavi *Saloma* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. Scenski pokret pravi od tehnike pokreta iz aikida.
  - 25. maja radi scenski pokret i izbor muzike u predstavi *Gorski vijenac* reditelj Branislav Žaga Mićunović. Koreografiju promišlja rediteljski, kao pokretne

slike – *poput misli koje se kreću u teškoj grobnici*. S tom predstavom je otvoreno Crnogorsko narodno pozorište u Podgorici.

- Maj učestvuje na Festivalu internacionalnog alternativnog teatra u Podgorici sa koreodramom *Magbet/Ono*. Dobija nagradu za izuzetan autorski doprinos, koreografski, rediteljski rad i izvođenje.
  - Roberto Ćuli gostuje u Beogradu i poziva *Magbet/Ono* u Milhajm, na Festival postjugoslovenskog pozorišta.
  - 2. juna učestvuje na Sterijinom pozorju u Novom Sadu sa predstavom *Banović Strahinja*, režija Nikita Milivojević, za koju postavlja scenski pokret. Predstava je nagrađena kao najbolja predstava na Sterijinom pozorju. Takođe, gostuje i sa predstavom *U plamenu strasti*, JDP.
  - 10. jula gostovanje u Budva grad teatru: *Magbet/ Ono* takođe gostuje i sa predstavama *Gorski vijenac.i Saloma. Magbet ono i Gorski vijenac* štampa beleži kao „dva najozbiljnija hita“.
  - 15. jula *Magbet/Ono* otvara Međunarodni festival u Mariboru.
  - Jul *Magbet/Ono* gostovanje na 28. Primorskom festivalu u Kopru. To je prvo učešće jedne beogradske prestave na prostoru ex Jugoslavije.
  - Kandidatkinja za izbor najelegantnije žene godine na modno-teatarskom performansu „Zlatni zmaj“ u JDP.
  - 23. oktobra prvi je dobitnik nagrade UBUS-a „Dimitrije Parlić“ za koreografsko ostvarenje za *Magbet/ONO* i interpretaciju uloge Ledi Magbet.
  - Oktobar učestvuje sa *Makbet/Ono* na Festivalu postjugoslovenskog pozorišta u Milhajumu – „Pozorišni pejzaž post-Jugoslavije“ u „Theater an der Ruhr“ u Milhajmu, na poziv Roberta Ćulija. Imaju turneu po univerzitetskim gradovima na poziv festivala u Erfurtu. Gostuju u Ptiju, Kopru.
  - Deo TV emisije „Fantazija“ posvećen njenom radu.
  - Priprema autorsku koreodramu *Proces* u CZKD.
  - Novembar gostuje u Muzeju pozorišne umetnosti u Beogradu povodom nagrade Ubus-a.
  - 10-18 novembra učestvuje sa predstavom *Gorski vijenac* na Drugom jugoslovenskom pozorišnom festivalu u Užicu. Predstava dobija nagradu tri „Ardaliona“, za savremeno tumačenje dela „protiv krvavih bojeva i umiranja“.
1998. -
- 15. aprila ostvaruje autorskou koreodramu *Alchajmer simfonija*.
  - 25. aprila ostvaruje autorskou koreodramu *Proces* prema romanu Franca Kafke u CZKD, koji je bio jedina jugoslovenska predstava iste godine na Bitfu. Pokret kreiran od elemenata karatea i uz pomoć Mikija Manojlovića koji je pomogao u prenošenju glumačke tehnike Pitera Bruka.
  - Gost TV emisije „Letopis“ na Trećem kanalu Televizije Beograd.

- 29, 30, 31. maja sa predstavama *Alchajmer simfonija* i *Proces* otvara godinu kulture u Stokholmu.
- - dobija Sterijinu nagradu za scenski pokret u predstavi *Gorski vijenac* koju je radila za Crnogorsko narodno pozorište u Podgorici.
- 22. septembar koreodrama *Proces* učestvuje na 32. Bitefu.
- 5-6. oktobra učestvuje na 23. Internacionalnom teatarskom festivalu u Skoplju - MOT, sa dve predstave: 5. oktobra *Proces* i 6. oktobra *Alchajmer simfonija*.
- 1999. - ostvaruje autorsku koreodramu *Mrak letnje noći* prema komediji *San letnje noći*, u CZKD, izveden u okviru 33. Bitefa iste godine.
- 20 – 24. jula *Proces* gostuje u londonskom „The Gate Theatre“. Kritika londonskog „Gardijana“ ocenjuje predstavu sa tri zvezdice.
- 9. septembra učestvuje sa koreodramom *Mrak letnje noći* na 33. Bitefu.
- 16, 17, 18. oktobra *Proces* gostuje na festivalu u Italiji, Teatri di Vita, Parco dei Pini, Bolonja.
- Radi koreografiju za predstavu *Čorba od kanarinca*, režija Vida Ognjenović, Atelje 212. Pored turneje po zemlji, predstava je gostovala u Beču i Cirihu.
- 2000. - 1.marta predstava *Nora*, režija Branislav Mićunović, Jugoslovensko dramsko pozorište.
- 29. marta - 4.aprila učestvuje na salonu dizajna „Futurshow 3000“ blizu Bologne, među sedam najodabranijih svetskih scenografa, prikazuje scenografiju iz *Procesa*.
- Obnavlja *Magbet* u CZKD ali sada sa Mirjanom Karanović.
- 24. aprila izvodi obnovljenog *Magbeta*.
- April učestvuje na beogradskoj reviji 7 ComTrade Fashion Week.
- Jun priprema predstavu *Balada o vojniku* za Budva grad teatar, festivalska produkcija (muzika: Zoran Erić).
- Septembar član je kompletno ženskog žirija 34. Bitefa.
- Oktobar učestvuje na 8. beogradskom ComTrade Fashion Week-u i prikazuje koreografiju za prezentaciju modne firme Evita Peroni.
- Radi koreografiju za ciklus predstava, triptih pod nazivom „Rekvijem za XX vek“ u Crnogorskom narodnom pozorištu u Podgorici.
- 2001. - 12. januara ostvaruje gostovanje sa predstavom „Rekvijem za XX vek“ Crnogorskog narodnog pozorišta u Narodnom pozorištu u Beogradu.
- Februar glumi lik Madam u predstavi *Leda*, Miroslava Krleže, režija Dejan Mićač, u Ateljeu 212.
- Svoju trupu iz CZKD premešta sa radom u Bitef teatar na poziv Nenada Prokića i obnavlja *Makbet/Ono*, *Proces* i *Mrak letnje noći*.
- 8. aprila *Mrak letnje noći*, Bitef teatar.
- 12. i 28. aprila *Proces*, Bitef teatar.

- 20. i 30. aprila *Magbet/Ono* Bitef teatar.
  - 3. i 11. juna *Mrak letnje noći*, Bitef teatar.
  - 8. i 20. juna *Proces*, Bitef teatar.
  - 15. i 16. juna *Magbet/Ono* Bitef teatar.
  - 27. juna ostvaruje izložbu skulptura sa Cvijetom Mesić u Ateljeu 212.
  - Učestvuje na međunarodnom festivalu MOT u Skolju sa predstavama *Mrak letnje noći i Rekvijem za XX vek*.
  - Oktobar učestvuje na 10. Beogradskom Or fashion week.
  - 6. i 18. novembra *Mrak letnje noći*, Bitef teatar.
  - 7. i 22. novembra *Proces*, Bitef teatar.
  - priprema koreodramu *Apsurd* u Bitef teatru.
  - 2. decembra predstava *Supermarket*, režija Alisa Stojanović.
2002. - igra u predstavi Tomaža Pandura *Hazarski rečnik* u Sava centru. U Beogradu igra od 29. juna do 7. jula, od septembra u Ljubljani.
- Radi koreografiju za predstavu *Kuća lutaka – Tobelija*, režija Nik Goršić, koprodukcija Crnogorsko narodno pozorište i festival „Ex ponto“ iz Ljubljane. Gostuje na Ohridskom letu i na Heraklejskim večerima u Bitolju.
  - Učestvuje u predstavi *Sumrak bogova*, po A. Kamiju, režija Tomaž Pandur, Crnogorsko narodno pozorište.
  - Igra u ulozi Medijum u filmu Miroslava Lekića *Lavirint*.
  - Umire joj otac.
2003. - igra ulogu majke i oca Karamazovih u predstavi Tomaža Pandura *Sto minuta* (Pandur Theaters i Ljubljanski festival) koja je gostovala na festivalu u Čividaleu i ostvaruje se dvomesečna turneja po Španiji, od Tenerifa do Madrida, i u Kolumbiji.
- 23. maja zbog zastarele povrede na otvaranju JDP-a pojavljuje se sa štakama, a njenu ulogu u *Hazarskom rečniku* preuzima njena čerka Hristina.
  - Nekoliko dana nakon operacije oba kuka (koju je odlagala 10 godina) ponovo se pojavila u predstavi *Hazarski rečnik*.
  - Učestvuje sa predstavom *Hazarski rečnik* na 48. Sterijinom pozorju u Novom Sadu.
  - 26. oktobra igra u predstavi *Sto minuta* Tomaža Pandura, produkcija Pandur.Theaters i Ljubljanski festival.
2004. - Predstava *Sto minuta* na IX Festivalu „Ibero Amerikano“ osvaja prvo mesto u Teatro de Bogota, u Kolumbiji. U predstavi igra sa čerkom Hristinom.
- Radi scenski pokret za predstavu *Konte Zanović*, produkcija Grad teatar Budva.
  - 22. avgusta predstava *Sto minuta* u Grad teatru Budva, nagrada predstavi za unapređenje pozorišne umetnosti.

- Gostuje sa predstavom *Sto minuta* na Mitelfestu, u Italiji u Čividaleu.
  - Radi scenski pokret za predstavu *Montenegro bluz*, režija Radmila Vojvodić, Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica.
2005. - Udaje joj se čerka Hristina za Slobodana Mijina, slikara.
- Izvodi performans *Tango večnosti*, na otvaranju 50. Sterijinog pozorja.
  - Igra u predstavi Tomaža Pandura *Hazarški rečnik* u Sava centru.
  - U oktobru predstavlja svoje skulpture u sklopu performansa *Pukotine* zajedno sa radovima slikara Slobodana Mijina, u istom performansu učestvuje njena čerka, glumica, Hristina Popović Mijin koja u kostimima Sonje Vukićević čita tekstove Sonjinog brata, Vladimira Vukićevića, iz istorije umetnosti. Sa tim performansom učestvuje na festivalu u Puli – „Puf“ i otvara dane kulture u Pančevu.
  - Performans osvaja nagradu „Zlatni oblak“ u Puli.
2005. - Osmišljava i izvodi performans *Tango večnosti* za otvaranje jubilarnog 50. Sterijinog pozorja u Novom Sadu.
- Sa predstavom *Montenegro bluz* CNP-a učestvuje na 50. Sterijinom pozorju.
2006. - Februar gostovanje od mesec dana sa *Sto minuta*, po Španiji i Tenerifima.
- 23 i 24. septembra izvodi autorsku koreodramu *Cirkus istorije*, ideja, koreografija i režija, Bitef festival. Skandal na premijeri, otkazana predstava, publika vraćena posle sata čekanja, zbog kvara agregata.
  - Decembar *Cirkus istorija* na repertoaru JDP-a
2007. - igra u ulozi Ženska persona u filmu Miše Radivojevića *Odbačen*.
- April dobija Nagradu grada Beograda za autorskiju koreodramu *Cirkus istorija*, što je bila i prva samostalna produkcija Bitefa u četrdesetogodišnjoj istoriji tog festivala.
  - Maj *Cirkus istorija* gostuje u Zagrebačkom kazalištu mладих i na Festivalu malih scena u Rijeci, sarajevskom MESS-u.
  - *Cirkus istorija* se proglašava najboljom predstavom beogradске pozorišne scene (pored predstave *Brod za lutke*)
  - 19-25. maja sa koreodramom *Cirkus istorija* učestvuje na festivalu Viner festwochen (Wienner Festwochen) u Beču, što je prvo gostovanje na tom festivalu nekoga sa jugoslovenskog prostora. Izvodi se u prostoru Muzeja Kvartir u Beču.
  - *Cirkus istorija* na 52. Sterijinom pozorju u Novom Sadu.
  - Juli gostuje sa predstavom *Cirkus istorija* na 13. Međunarodnom kazališnom festivalu u Puli, „Puf“ i osvaja nagradu Oblak, za scensko promišljanje.
  - 15. jula gostuje sa predstavom *Cirkus istorija* na Mitelfestu u Čividaleu, u Italiji.

- Novembar za koreodramu *Cirkus istorija* od međunarodnih novinara i kritičara dobija nagradu Avazov zmaj kao najbolja predstava na festivalu MESS u Sarajevu.
  - Član upravnog odbora Narodnog pozorišta u Beogradu.
  - 7. decembra dobija kao penzionerka posebno priznanje za vrhunski doprinos nacionalnoj kulturi.
  - 27. decembra radi scenski pokret za predstavu *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*, režija Dušan Jovanović, Atelje 212.
- 2008.
- Postavlja scenski pokret u predstavi Aleksandra Popovskog *Kandid ili optimizam* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u Beogradu.
  - 1. jula sa koreodramom *Cirkus istorija* otvara festival u Budva grad Teatru.i osvaja nagradu „Grad teatar”.
  - Priprema se *Kaligula* Tomaža Pandura, festivalska produkcija Budva grad teatra i pozorišta „Gavela” iz Zagreba. U predstavi sarađuje sa čerkom, Hristinom. Nakon mesec dana uprava prekida rad na projektu.
  - Septembar gostuje sa koreodramom *Cirkus istorija* na 13. Bijenalu umetnosti u Pančevu, gde se prikazuje njen celokupan rad i fotografije. Izvodi se u „Petrohemiji”, na mestu koje je 1999. bilo bombardovano.
  - Predstava *Kandid ili optimizam* u Jdp.
  - 27. decembra emituje se dokumentarna emisija „TV Feljton –Sonja”, Radio televizija Srbije.
- 2009.
- Dobija Sterijinu nagradu za predstavu *Kandid ili optimizam* JDP-a.
- 2010.
- Postavlja režiju i koreografiju za hor za scensku kantatu *Carmina Burana* u SNP u Novom Sadu.
- 2011.
- dobija od Udruženja baletskih umetnika Srbije Nagradu za životno delo.
  - 15. avgusta radi scenski pokret u predstavi *Konte Zanović*, režija Radmila Vojvodić, Crnogorsko narodno pozorište i Grad teatar Budva.
  - režira predstavu *Rodoljubci* u SNP u Novom Sadu
- 2012.
- 5. januara njena čerka, Hristina Popović, iz ljubavi sa hrvatskim glumcem Bojanom Navojcem, rodila je Sonjinu unuku Luču.
- 2015.
- Učestvuje na Internacionalnom festivalu alternativnog teatra „Fiat“ u Podgorici sa izložbom njenih scenografija *Čovek u prostoru*
  - radi scenski pokret za predstavu Dina Mustafića *Mali mi je ovaj grob* u Bitef teatru.
  - učestvuje u ulozi Old Women u filmu Dejana Zečevića *Procep*
- .

dr Vera Obradović Ljubinković

### 8.3. Smiljana Mandukić u časopisu – *Der Tanz*



Slika 1. Smiljana Mandukić na naslovnoj strani

#### 8.4. Učenice i učenici Smiljane Mandukić (period nakon II svetskog rata)

1. Antarorova Milka
2. Antić Olga
3. Antonijević Tamara, solistkinja baleta Narodnog pozorišta u Beogradu
4. Antonović (Radovanović) Nela, magistarka tehnologije, koreografinja trupe „Mimart“
5. Bešlić Lidija
6. Bijelić Mirjana, pedagoškinja igre
7. Bosić Mirjana
8. Božičković Olga, publicistkinja
9. Božović Maja
10. Drašković Branislav
11. Cvejić Petar, televizijski reditelj
12. Čalić Biljana
13. Čolić-Stojkov Katarina, profesorka engleskog jezika i pedagoškinja u baletskoj školi „Lujo Davičo“, koreografinja
14. Dabetić Olga, balerina
15. Dekić Zorica
16. Despotović Jovan, solista Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu
17. Dražić Ljuljana
18. Đorđević Ljupče
19. Golubović Jelica, pedagoškinja igre
20. Gusić (Gulić) Mirjana, pedagoškinja i koreografinja
21. Ilić Verica, slikarka
22. Jonić Olivera, pedagoškinja igre
23. Jovičić Aleksandra
24. Kojadinović Gordana, operska pevačica
25. Kojadinović Natalija, balerina
26. Komnenović Milena
27. Kraut Vanja, istoričarka umetnosti
28. Kreća Marija, ekonomistkinja
29. Krsmanović Sanja, dugogodišnja članica „Dah teatra“

30. Kuršinović Ljubinka
31. Landa Meri
32. Latinkić Nada
33. Maletić-Antonijević Dubravka, pedagoškinja i koreografska
34. Marković Miljana
35. Matejić Zona, profesorka francuskog jezika
36. Maurinac Đuzepe, profesor fizičke kulture
37. Mihajlov Sonja
38. Mihajlović Suzana
39. Milanović Dušica
40. dr Milanović Vesna, teoretičarka igre i koreografske
41. Milošević Slobodanka
42. Miroslavljević Ljubica
43. Mitić Lidija, andragoškinja
44. Mokranjac Aleksandra, arhitektkinja i spisateljica
45. Mokranjac Danica, glumica
46. Mujanović Jadranka
47. Nikolić Miroslava, pedagoškinja i koreografska
48. Obradović Marija,
49. dr Obradović Vera, profesorka i koreografska
50. Ojdanić Đorđe, profesor fizičke kulture
51. Pačić Marina, profesorka
52. Pavić Svetlana
53. Peković Zorana, profesorka engleskog jezika, pedagoškinja i koreografska
54. Petrović Divna
55. Petrović Zagorka
56. Petrović Zorana
57. Popović Suzana
58. Pujaković Gordana
59. Radovanović Sonja
60. Rakić Olja
61. Sekačić Ksenija
62. Sesardić Mare, profesorka i koreografska
63. Spasojević Slađana
64. Spiridonović Olga, glumica
65. Stamenković Verica, lekarka

66. Stanisavljević Saša
67. Stanković Ružica, pravnica i pedagoškinja igre
68. Stanojević Olivera, pedagoškinja i koreografkinja tečaja i grupe „Adagio“
69. Stanojević Slobodanka
70. Stefanović Smilja
71. Subotić Bora, pedagog i koreograf
72. Šerbula Ljubica
73. Šofranac Dijana
74. Tomašević (udato Šehić) Tatjana, plesna umetnica, savetnica za interkulturna pitanja u obrazovanju pri vladi Donje Austrije.
75. Vajs Jelena, solistkinja Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu, šefica baleta u Pozorištu na Terazijama
76. Volinska Loli
77. Vučković (Marković) Olga, pedagogškinja baleta i koreografkinja
78. Vujisić Leposava
79. Vuletić Ksenija

Podaci su dobijeni iz arhive Dubravke Maletić i iz programa nastupanja „Beogradskog savremenog baleta“ Smiljane Mandukić.

8.7. Plakat za 18. Bitef



Slika 2. Igračice Mage Magazinović, koreografija: Molitva u Gračanici

## 8.8. Biografija autorke



**Dr Vera Obradović** (1966) redovna profesorka Fakulteta umetnosti Univerziteta u Prištini (sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici). Osnovne studije završila je na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu (2001), magistrirala na Univerzitetu umetnosti Univerziteta u Beogradu (2008), dokotorirala na Univerzitetu u Novom Sadu – Centar za rodne studije (mentorka Svenka Savić, profesorka emeritus). Predaje Scenske igre i Koreodramu.

Solistkinja u grupi Beogradske savremene balet Smiljane Mandukić. Koreografsko i pedagoško iskustvo dopunila je dvogodišnjim školovanjem na Fakultetu

fizičke kulture u Novom Sadu, odsek Moderna-džez igra (u klasi prof. Ljiljane Mišić). Nagrade za koreografiju: na IV Jugoslovenskom baletskom takmičenju (1988) u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu za koreografski debi na Mocartov *Rekvijem*; na Koreografskim minijaturama u Narodnom pozorištu u Beogradu za *Posvećenje proleća* Stravinskog (1998).

U kontinuitetu sarađuje u domaćim najznačajnijim pozorištima za scenski pokret, režiju i koreografiju za brojne predstave, kao i autorske koreodrame. Učestvuje na stručnim i naučnim skupovima sa saopštenjima, domaćim i internacionalnim. Objavljuje stručne tekstove u Zbornicima Matice srpske, Fakulteta dramskih umetnosti, Instituta za književnost i umetnost, Estetičkog društva Srbije, Moskovske državne koreografske akademije, u „Sceni“ itd. Bavi se pozorišnom i baletskom kritikom (na Trećem programu Radio Beograda i njihovim publikacijama). Članica je Udruženja baletskih umetnika Srbije i Svetskog saveta za igru – Cid Unesco, kao i potpredsednica Beogradske sekcije Cid Unesco.

Doktorska teza Vere Obradović Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva, istražuje pozorišni fenomen koreodrame, kao semiotičke scenske prakse, odnosno na koji način verbalnost dramskog pozorišta može da bude transponovana u kodifikovan pokret i ples.“

(iz recenzije prof. Ljiljane Mišić)

“Cilj istraživanja dr Vera Obradović je odredila u odnosu na problematiku današnjeg koreografskog trenutka u Srbiji: da prikupi, sistematizuje i interpretira podatke o razvoju koreodrame u Srbiji u 20. veku i njenom prodoru u centar pozorišnog žanra u 21. veku. Metod se odnosi na formiranje uzorka koji je dr Vera Obradović odabrala, kao i na način analize bogato prikupljenih podataka. U pitanju su podaci rasuti po različitim (danas manje poznatim) izvorima u literaturi za četiri koreografske koje afirmišu koreodramu u Srbiji u 20. i 21. veku, od kojih su dve doprinele uvođenju koreodrame u kulturnu scenu Srbije (danas više nisu među nama): Maga Magazinović (1882-1968) i Smiljana Mandukić (1908-1992), te dve koje su aktivne danas na proširivanju ovog igračkog pristupa: Nada Kokotović (1944-) i Sonja Vukićević (1951-).”

(dr Svenka Savić, profesorka emeritus)

„Sistematisujući materiju, ali i otkrivajući podatke o nastanku i razvoju koreodrame u Srbiji, Vera Obradović utvrđuje da su se ovim sinkretičkim žanrom bavile pre svega žene snažne individualnosti, velikog dara, ali i bogate erudicije i razvijene društvene i rodne svesti. Njihova kreativna, pedagoška i društvena delatnost otvorila je novo poglavlje u oblasti umetničke igre i sinkretičkog, odnosno totalnog pozorišta. Autorka je dokazala da je umetnički aktivizam ovih umetnica komplementaran sa njihovim aktivizmom u oblasti emancipacije žena i njihovog mesta u društvu, porodici, umetnosti. U tu svrhu, pored iscrpne i skrupulozne analize njihovih umetničkih radova, autorka je posebno obradila, na komparativni način, njihov odnos prema braku i porodici, odnos prema oslobođenju tela, odnos prema koreodrami, način rada i stvaranja koreografija, kao i njihove prosvjetiteljske ideje, puteve samoobrazovanja i doživotnog obrazovanja.“

(Svetozar Rapajić, profesor emeritus)